مكتبة الدراسات الأدبية

٨٢

فى المسرح المصرى المعاصر

خيرى شلبى

دار المعارف



theca

فى
المسرح المصرى المعاصر

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٢

فى
المسرح المصرى المعاصر

خيرى شلبى



دار المعارف

إهـــداء

إلى زوجتى . . التى شاركتنى فى مسيرة الحياة بمرها . . وحلوها .

خيرى شلبى

مقدمة

هدفت بتجميع هذه الدراسات فى كتاب إلى تسجيل فترة من الزمن هى عمر ازدهار المسرح المصرى . ولم يكن لهذه الدراسات أن تكتب ، بل لم يكن لكاتبها أن يعنى بفن المسرح ولا بقضاياه لو لم يكن هناك مناخ مسرحى مزدهر . . ذلك هو مسرح الستينيات .

ولست أتجاوز الواقع أو المنطق حين أزعم أن تلك السنوات القليلة هى عمر مسرحنا الحقيقى . فما لاشك فيه أن المسرح المصرى لم تقم له قائمة بعد ذلك ، على الرغم من توالى العروض المسرحية فى قطاعى الإنتاج : الخاص والعام على السواء .

فكثرة العروض المسرحية – حتى ولو كانت كلها جديدة – لايعنى أن المسرح الحقيقى موجود وقائم فضلا عن أن يكون مزدهراً . فلكى يكون المسرح موجوداً بحق ، وقائماً بحق ، ولكى نعترف له بالوجود لابد أن يكون هناك ذلك التفاعل الفنى الحى بين الخشبة والصالة ، بمعنى أن يلتحم مايدور على الخشبة هو والجالسين فى صالة الفرجة التحاماً موصوعياً وثيقاً ، وهذا شىء لايتوفر إلا بوجود المؤلف المسرحى المحلى الجيد ، الذى يفهم جوهر المسرح على أنه تمثيل للمجتمع وتجسيد لقضاياه الحيوية .

وإذا كان المسرح فى بلادنا قد تحول إلى أماكن للتسلية وإزجاء وقت الفراغ بانتشار فرق القطاع الخاص فإن ذلك لايعنى موت المؤلف المسرحى الجيد ، إنما يعنى أن هناك متغيرات اجتماعية طرأت على بلادنا كان من نتيجتها عدم صمود العناصر الجادة أمام طغيان العناصر الهازلة ، فهذه الأخيرة وجدت فى المتغيرات الاجتماعية الطارئة تدعيماً وتأييداً وتشجيعاً ، حيث نشأت طبقات جديدة لديها القدرة على دفع ثمن

التذاكر الغالية مقابل لحظات من الترفيه والضحك الرخيص . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن دخول أصحاب رءوس الأموال ميدان الإنتاج الفنى خلق أنماطاً جديدة من الكتاب والممثلين والمخرجين مستعدة للمساومة فى فنها وفى قيمها الفكرية مقابل الرواج والانتشار ، ثم إن المجال حين أفسح لممثلى الكوميديا والمهرجين أصبح الممثلون الجادون أمام أحد خيارين لاثالث لها : إما التشبه بممثلى الكوميديا بحثاً عن مكان فى القطاع الخاص ، أو التقوقع والضياع فى بحر النسيان . . فأصبح الطابع السائد فى ميدان التمثيل المسرحى هو الطابع التهريجى المجنون الذى يجرى وراء إثارة الضحك بأى سبب وعلى حساب أى قيمة .

وقد يسأل سائل : لماذا اكتفيت بدراسة هذه النماذج وحدها ولم أستكمل دراسة بقية النماذج الأخرى التى سطعت فى المسرح المصرى فى سنوات ازدهاره ؟ . . لماذا اكتفيت بنعمان عاشور ويوسف إدريس ورشاد رشدى مع أن هناك عمالقة آخرين مثل سعد الدين وهبة ، وميخائيل رومان ، وألفريد فرج ، هل يعنى ذلك أننى من وجهة نظرى أفضل هؤلاء الثلاثة ؟ . .

الواقع أن لهذه الدراسات قصة يجب أن نذكرها هنا . فى منتصف الستينيات ، فى قمة ازدهار المسرح المصرى ، كنت أعمل بسكرتارية تحرير مجلة المسرح التى كانت تصدر عن « مسرح الحكيم » والتى شهد كل الدارسين بأنها أشاعت مناخاً مسرحياً ونشرت ثقافة مسرحية جادة . وكان من بين مهام عملى متابعة العروض المسرحية بالنقد ، وكانت العروض تتوالى بشكل خلاب ، كل خمسة أيام عرض جديد فى أحد المسارح ، حيث كان هناك المسرح القومى والمسرح الحر ومسرح التليفزيون المكون من العالمى والكوميدى الحديث ، بالإضافة إلى فرقة المسرح العسكرى وفرقة أنصار التمثيل والسينما وفرقة الريحانى وفرقة إسماعيل يس ، وفرقة تحية كاريوكا ، وفرقة محمود السعدنى وغيرها من الفرق . وأشهد أن هذه المهمة دفعتنى إلى القراءة والدراسة بغية

التجويد ، وبفضل هذا المناخ ، وبفضل تواجدى فى مجلة المسرح واحتكاكى بعشرات الأساتذة الكبار من الدراسين والأكاديمية تمكنت من متابعة منجزات النقد العالمى الحديث . . فأحسست أننى أريد أن أكتب شيئاً كبيراً ، أن أكتب مجموعة من الدراسات الكبيرة عن أساطين المسرح المصرى كل على جدة ، بحيث تتوفر جهودى على دراسة كل أعمال الكاتب وقراءة كل ما كتب عنه واستخلاص رأى جديد أو وجهة نظر جديدة أو تفسير جديد لفنه المسرحى .

ولما كنت قد التزمت بالترتيب التاريخى لظهور الكتّاب فى المسرح المصرى فإننى قد بدأت بنعمان عاشور باعتباره يمثل مرحلة جادة وهامة من تاريخ المسرح المصرى الحديث ، يليه رشاد رشدى ، ثم يوسف إدريس ، ثم ألفريد فرج ، ثم سعد الدين وهبة ، ثم ميخائيل رومان . وما إن شرعت فى التنفيذ حتى تبينت مدى المعاناة الشديدة . لقد استغرقت كتابة الدراسة الواحدة ستة أشهر كاملة . مع ملاحظة أننى كنت متفرغاً تفرغاً تامًّا لإنجازها .

غير أن الاستمرار فى هذه المهمة كان محفوفاً بالمخاطر ، أهم هذه المخاطر أننى إذا أصررت على استكمال كل الكتاب فسوف أموت من الجوع قطعاً ، لأن أجور هذه الدراسات كان – بالكاد – يكفى لتدخين السجائر وشراء الورق والقهوة . وكان لابد من توزيع جهودى على أعمال جانبية أستمد منها العون على استكمال مشروعى ، فلما بدأت تنفيذ ذلك تبين لى ما فيه من خطل ، إذ أن مثل هذه الدراسات الجادة لاتقبل أى شريك آخر أى أنها لكى تتم على المستوى اللائق لابد أن يكون الدارس متفرغاً لها وحدها . فما كان منى إلا أن امتثلت صاغراً للانفراد بالمشروع والتضحية بمتطلباتى الخاصة ، وقد شجعنى على ذلك وجود مجلة المسرح ومجلات أخرى مستعدة لنشر هذه المادة مثل مجلة المجلة ، ومجلة الفكر المعاصر ، وغيرهما من المجلات الأخرى .

ولكن ، فجأة توقفت مجلة المسرح ، ثم توقفت كل المجلات ، وقبل

توقفها انتقلت مجلة المسرح إلى إدارة أخرى ، ونحن – المصريين – مصابون بداء عجيب ، الإدارة الجديدة تنبذ الإدارة القديمة وتحتقر التعاون معها ، ولما انتقلت مجلة المسرح إلى إدارة أخرى سيطرت عليها أهواء أخرى وعاملتنا – نحن المتعاملين مع الإدارة القديمة – باعتبارنا دخلاء يجب مكافحتهم ، فكفيت نفسى شر ملاقاة هذا السلوك ، وأجلت مشروعى إلى أن تتاح له فرصة أكثر صفاءً .

على أن الحياة لم تعطنى فرصة للعودة قطّ ، فمن يومها إلى الآن والحالة الثقافية بشكل عام تنتقل من سيئ إلى أسوأ ، والمسرح المصرى يكاد ينقرض ، وحماسى إزاء كل ذلك يهبط إلى الصفر . ثم إننى كنت قد اكتشفت لنفسى اهتمامات أخرى انصرفت إليها . وبرغم ذلك فقد ظل حلم استكمال هذا المشروع يكمن فى أعماقى . ولكن تقدم العمر وانقطاع التواصل المسرحى وتنوع الاهتمامات كل ذلك وضع حداً لهذا الحلم ، فظل فى نطاق الحلم لايريد تجاوزه .

ولقد ظللت أتجاهل هذه المرحلة من حياتى إلى أن وجدت من الدارسين إلحاحاً على فى جمعها فى كتاب ، فما من يوم يمر إلا ويقابلنى واحد من المهتمين بالمسرح أو بتاريخه ، فيغدق على هذه الدراسات من المدح والأوصاف مايخجل تواضعى . وكان من الممكن أن تبقى إلى الأبد حبيسة صفحات المجلات التى نشرت فيها فى حينها ، لولا أننى لمست ما أحدثته هذه الدراسات من فوائد ، فهناك أكثر من رسالة علمية فى جامعاتنا العربية والعالمية اعتمدت على هذه الدراسات اعتماداً كلياً ، وهناك أكثر من دراسة وأكثر من كتاب عن المسرح المصرى رجع إليها واستفاد بها . مما شجعنى على تهيئتها لمن يريد أن يجد فيها من فائدة متواضعة . وإننى إذ أقدمها الآن للقراء والدارسين والفنانين ليداعبنى الرجاء فى أن يظهر من نقادنا الشبان من يكمل دراسة بقية الكتّاب المسرحيين المصريين . والله الموفق .

خيرى شلبى

القسم الأول

دراسات مسرحية

(١)
المضمون الفكرى لمسرح نعمان عاشور

الحديث عن مسرح نعمان عاشور ، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن تلك الظروف الغابرة ، التى صاحبت بزوغ نجم نعمان فى أفق المسرح المصرى المعاصر – ونعنى بها فترة أوائل الخمسينات . ولعله لايكون من الغريب أن تكون تلك الظروف التى صاحبت بزوغ نجمه ، هى نفسها الظروف التى أدت إلى بزوغ هذا النجم ، والحق أنها كانت ظروفاً خليقة بأن تقدم إلينا جيلا بكامله من الأدباء والفنانين لايقل خطراً أو أهمية عن جيل الرواد . إنه جيل عاش مأساة حربين كبيرتين إلى جانب معاناته الداخلية فى ظل تقاليد صارمة كانت مفروضة على بلده من قديم . وكان البلد حين ذاك فى لحظة مخاض تاريخية لم يشهد لها التاريخ مثيلا ، والطقس كان حاراً . . وعملية البحث عن الطريق السليم تؤرق وجدان المثقفين والسماء ملبدة بالغيوم ، وفى أفئدتهم تعربد أمواج ثائرة تدفع رغباتهم نحو إيجاد غد مأمول ، أكثر أمناً وأوفر عزة وكرامة. ولقد ثبت على أديم أرضنا العذراء آن ذاك عديد من التيارات الأدبية والفنية والسياسية ، تعرقلها الأهواء الشخصية تارة ، وتقف بها المتناقضات عند أفق محدود تارة أخرى . . غير أنها برغم ذلك استطاعت أن تُدخل فى حياتنا ضوءاً جديداً واضحاً . وكان ذلك الجيل مهدداً بانسحاب الأرض من تحته لولا أن ثمة شىء عظيم الأهمية استطاع أن يشد أزره ، ذلك هو مايمكن أن نسميه بوحدة القضية .

القضية الاجتماعية . . على خشبة المسرح :

ومنذ أن دخل نعمان عاشور ميدان المسرح المصرى ، صعدت معه القضية الاجتماعية على خشبة المسرح ، ربما لأول مرة فى تاريخ مسرحنا المعاصر.

ومما لا جدال فيه أنه على يد المسرح الحر اتخذ المسرح فى بلادنا طابع الجد ، وأصبح أشبه ببرلمان شعبى يناقش الجمهور على خشبته قضاياه بمنتهى الدقة والوضوح والموضوعية . ولعل

أهمية الدور الذى لعبه نعمان عاشور فى مسرحنا المعاصر ، ترجع إلى ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بتلك الفترة الخالية . أيامها كان المسرح بوجه خاص ، دون بقية التيارات الأدبية والفنية الأخرى ، بعيداً كل البعد عن المعركة السياسية . ولست أعنى بذلك أنه كان على المسرح أن يدخل المعركة السياسية دخولا مباشراً أو حتى غير مباشر ، ولكنى أرمى إلى أن نوعاً من السلبية الاجتماعية كانت تسود جو المسرح . . منذ انتهاء مرحلة سيد درويش حتى قيام ثورة سنة ١٩٥٢ ، الأمر الذى عزله عزلا تامًّا عن القضية الاجتماعية الجماهيرية . فبينما كانت القصة والقصيدة واللوحة والمقال يسهم كلٌّ بدوره بنصيب كبير فى تفسير جوانب القضية وفى إلقاء بعض الضوء على معالم الطريق السليم ، كان المسرح سادراً فى غيّه بصورة مقلقة . الربح المادى وحده هو السياسة التى عليها يخطط المسرح مشاريعه الفنية وإنتاجه . ولاتزال ترن فى آذاننا أصداء ذينك التيارين اللذين ارتفع صداهما فى أفق مسرحنا — باستثناء الفرقة القومية التى لم تكن بعد قد اتخذت شكلها الحالى الذى منحها الاستقرار والجدية فى العمل — فى بداية النصف الأخير من هذا القرن ، وعاصرا — فى أواخر أيامها — بداية هذه الفترة التى نتناولها الآن . أجل كان المسرح قد انحصر فى فرقتين رئيسيتين هما نجيب الريحانى ويوسف وهبى . ولقد قامت بالفعل على أكتافهما ثورة مسرحية ولكنها كانت بلا جدال ثورة برجوازية أو بمعنى آخر لم تكن — على الأقل — فى صالح الطبقات الشعبية التى كانت تمثل أغلبية الشعب ، بل كانت فى الأغلب الأعم ضدها . فالريحانى يكرس نشاطه لتقديم الفودفيلات الممتلئة بالنقد الاجتماعى غير الملزم ، اللاذع مع ذلك ، لفساد الحكم والانتهازية ، والكوميديات المحتشدة بالسخرية من الإقطاعية المصرية التى تبعثر ثروتها — بغباء لامنطق له — على النساء العابثات ، ومن شخصية الحاكم التركى ، وما إلى ذلك . . فى ظل الحكم الملكى الفاسد فى عهد فاروق .

والغريب أن كل الطبقات بما فيها طبقة الحكام قد تجاوبت مع هذا اللون من المسرح فأصابته برواج كبير . . فلقد وجدت فيه مجالا للتنفيس عن غضبها على اختلاف مستوياته . حتى إن (فاروق) يمنح الريحانى وساماً ! ولم لا وهو يقوم بدور كبير فى شغل الناس عن واقعهم المرير ومن ثم قتل بذور الثورة فى نفوسهم . الارستقراطيون والحكام يتخلصون من فائض الوقت والفراغ . والكادحون يكتفون — فقط — بالإقناع بضرورة التغيير لا أكثر — وتلك مسألة كان مفروغاً منها ولم تكن بحاجة إلى من ينبه إليها !

ازدهر الريحانى وانتعش انتعاشاً مادياً فألغى من حسابه جمهور الطبقة الدنيا . . لتحضر

أو لا تحضر ، فليس فى صالة مسرحه إلا درجة أولى وثانية فقط ، بدعوى أن جمهوره من نوع « خاص » نوع « العائلات » . فى حين كان يوسف وهبى يلهث خلف الطبقة الكادحة ويحاول اجتذابها بشتى الأساليب ، لا ليجمعها على قيمه بل ليجمعها على شباك التذاكر ليس أكثر. ولقد استطاع بالفعل أن يجتذب تلك الجماهير العريضة بصورة مدهشة . . فما السر فى ذلك ياترى ؟ ! فى اعتقادى أنه سر يكمن فى التكوين النفسى لجماهير شعبنا آن ذاك .

كان شعبنا هو الوحيد من بين شعوب العالم ربما ، الذى يرقد فى أعماقه ميل غريب إلى الحزن والتأسى ! رغبة غامضة مدفونة فينا تجعلنا نهتز طرباً ونندمج بل نتصوف فى اندماجنا مع من يجدد فى أعماقنا روح المأساة . وإنها حقًّا لمأساة شربها الناس فى بلادنا ، وشربوا مرارتها فى قيعان بطونهم من طول ماقاسوا على مر السنين . ولذلك فإن أى نبش حزين أسيف يمس وجدانهم سرعان مايفجر فيهم ينابيع التأثر والاندماج والتعاطف مع من ينوب عنهم فى البكاء – حتى ولو كان بكاءً لمجرد البكاء . . إذ المهم أنه طنين صرخة غامضة يود الكل لو يزعقها فى وجه القدر والحياة والكون على السواء . غير أن الريحانى يظل أكثر رواجاً ، لأنه كان كالسفنجة تمتص أحزان الناس وتريحهم من ثقل الإحساس بالغبن الطبقى ، إلى جانب عاملين آخرين ، هما قدرة بديع خيرى الفائقة على تمصير المسرحيات المقتبسة من جهة ، وثراء الريحانى الفنى وقدرته على الوصول إلى وجدان المتلقى بسرعة وبساطة من جهة أخرى . وعلى هذا كثيراً ما كان يوسف وهبى يلجأ إلى تملق الطبقة الدنيا تملقاً مباشراً واضحاً . . فمن حياة القصور إلى أولاد الشوارع وأولاد الفقراء ومإلى ذلك . كان يريد إلى جانب اجتذابه لجمهور الطبقة المتربعة ، كسب مؤازرة جمهور الطبقة الدنيا . والحق أنه لم يوفق فى ذلك الكسب ، أو بمعنى أدق لم يستحوذ على وجدان الطبقة الدنيا .

وانطلاقاً من هذه النقطة يمكن أن نضع أيدينا على نعمان عاشور ككاتب مسرحى ذى فاعلية خاصة بالنسبة للقاعدة الجماهيرية العريضة . إنه ينجح فيما كان يصبو إليه يوسف وهبى ، وهو كسب جماهير الطبقة المتوسطة والامتداد فى نفس الوقت إلى الجماهير الشعبية . وبقليل من التمعن فى كنه هذا النجاح ، ينكشف لنا أنه فى حقيقة أمره ليس نجاح الكاتب المسرحى ككاتب بقدر ماهو نجاح تلك الطبقة الدنيا فى الواقع الخارجى . فهى ماصعدت إلى خشبة المسرح إلا لكونها صعدت – أولا – على مسرح السياسة ، وسجل لها التاريخ دوراً حيوياً فعالا . . وماهذا الذى يحدث على المسرح إلا واقعهم وثورتهم . وإنهم ليرون أناساً منهم ، بل

صوراً متعددة لشخصياتهم تتحرك على المسرح وتعرض قضيتهم بكل حذافيرها .

ولعل من بين أسباب نجاح الكاتب هو صدق تناوله لحياة كل من الطبقتين الدنيا والوسطى . . إلى جانب أنه ظهر – كما قدمنا – فى فترة كانت مهيأة فعلا لظهور كاتب مسرحى من أعماق الشعب يعبر عنه تعبيراً صادقاً ناضجاً ، وبخاصة لخلو سوق المسرحية من مؤلف مسرحى مصرى جاد . ولعلنا بهذا القول لاننكر دور توفيق الحكيم ، فليس بوسعنا أن نتطاول عليه ككاتب مسرحى شامخ منذ تلك الفترة وحتى الآن ، إلا أن ما نذهب إليه حقًّا هو أن توفيق الحكيم لم يكن بعد قد نزل إلى السوق العملية ، أى لم تقدم مسرحياته على خشبة المسرح ، لأنه هو نفسه لم يكن فى حسبانه أنها سوف تمثل ، بل إنه كتبها أصلا لتدخل فى باب « الأدب المسرحى » المقروء . صحيح أنه كتب عدة مسرحيات تحفل بمقومات « العرض » المسرحى المقبول على المستوى الواقعى والذى يمكن بشىء من التبسيط الإخراجى أو قل التفسير الواعى أن يصل إلى الجمهور العادى ، أو على الأقل غير المثقف ثقافة رفيعة . . مثال ذلك مسرحيته « أهل الكهف » و « شهرزاد » وبعض المسرحيات القصيرة التى درج فيها على معالجة القضايا اليومية بأسلوب مسرحى مبسط . غير أن مسرحياته تلك لم تقدم مع ذلك إلى خشبة المسرح ، منذ أن أسىء تقديم مسرحية أهل الكهف وأسىء تبعاً لذلك استقبالها . فلقد حدث أن قدمتها الفرقة القومية إبّان إنشائها عام ١٩٣٥ حيث افتتحت بها أولى عروضها المسرحية باعتبارها تمثل تياراً مسرحيًّا طليعيًّا جديداً ، مزوداً بالثقافة المسرحية الأكاديمية ، وعلى درجة رفيعة من الفن . ولكن البيئة المسرحية آن ذاك لم تكن قد تهيأت بعد لاستقبال مثل هذه التجارب التى كانت تعتبر فى نظره معقدة ، إلى جانب أن البيئة نفسها لم يكن هناك أمل فى تقويمها بعد أن أفسدت الأغراض التجارية البحتة لدى أصحاب الفرق القائمة حين ذاك من ذوقها ، ثم إن حوارها كان باللغة العربية الفصحى ، وجمهور المسرح آن ذاك لم تكن تستهويه الفصحى فى المسرح بالذات ، خاصة بعد أن لمس جمودها وسماجة إيقاعها فى بعض المترجمات المطرانية التى قدمت إليه قبلا – ومنذ ذلك التاريخ كف توفيق الحكيم يده عن تغذية خشبة المسرح بنصوصه ، بل إنه ألغاها من ذهنه تماماً عند تفكيره فى مسرحياته الأخيرة ، وإن كان بعد ذلك قد استعاد ارتباطه بها من جديد فى مسرحياته الأخيرة ، فحقق بذلك مكسبين عظيمين للمسرح فى بلدنا : أولها أن تجربة لقاء الخشبة مكنته من إرسال نفسه على سجيتها ، فأوجد بذلك أدباً مسرحيًّا يهتم بالدرجة الأولى بالفكر ، وصرف النظر عن تقديم شخصيات

مألوفة قريبة إلى الوجدان الشعبي يمكنها توصيل أفكاره الرفيعة ، لأن افكاره تلك لم تكن لتصل إلا عن طريق لجوئه إلى التقريب فى نحت شخصياته وفى إحاطتها بعوالمها المناسبة المتحفظة معها ، وثانيها أنه — يبعده عن السوق التجارية — لم يقع فريسة لمتطلبات السوق السريعة بما تجره على الكاتب من ميل نحو الإسفاف . فظل بالتالى محتفظاً بجديته . وبانعزال توفيق الحكيم عن السوق التجارية للمسرح خلا الجو تماماً للاجتهادات الشخصية ولجهود أصحاب الفرق أنفسهم ، فى التأليف والاقتباس . على أنه كانت هناك بعض محاولات لأدباء معروفين كلطفى جمعة وإبراهيم رمزى . ونذكر فى هذا المقام جهود الكاتب عباس علام وإن كانت لم تترك أثراً لبعدها عن الأحداث المعاصرة .

ولاشك أن الذين شاهدوا مسرحية « الناس اللى تحت » أول عمل جاد للمؤلف ، لابد يدركون أنهم وضعوا أيديهم على كاتب مسرحى من الطراز الأول ، يعرف طريقه جيداً ، والأكثر من هذا يعرف نوع الأرض التى يقف عليها . إن مسرحية « الناس اللى تحت » لم تكن مجرد مسرحية جيدة ناضجة فحسب ، بقدر ما كانت تبدو اتجاهاً فكريًّا واضحاً يتخذه نعمان نحو التعبير عن حياة « الناس اللى تحت » . . الضغط ، ضغط الحياة الطبقية المريرة و « الناس اللى تحت » هم الذين يجثم على صدورهم ثقل الطبقة الأعلى مستوى منها . وهذه الطبقة الأعلى مستوى تقاوم نزواتها برمى ثقلها فوق كاهل الطبقة الدنيا ، أى الناس اللى تحت . . أولئك الذين يشكلون عائلة ارتبط بها الكاتب ارتباطاً عاطفيًّا وثيقاً ، واهتم بقضيتها وثورتها اهتماماً خاصًّا تبلور بعد ذلك فى بقية مسرحياته التى أربت على ثمانى مسرحيات . وبالرغم من أن مسرحية « الناس اللى تحت » تعتبر أول عمل فنى جيد يمكن أن يحاسب عليه نعمان فى مجال النقد والتقييم . . غير أن اتجاهه الفكرى فيها واضح ، إنه امتداد طبيعى لبذرة هذا الاتجاه فى أعماله الأولى ، ابتداء من مجموعة قصصه القصيرة المسماة بـ « حواديت عم فرج » ، مروراً بتمثيلياته الإذاعية ومسرحية « المغماطيس » . ولئن كان نعمان فى « حواديت عم فرج » ينشغل بالتعبير عن مرحلة الانتقال التى مر بها المجتمع فى بداية الخمسينات ، وكيف كان انطباع الثورة الاجتماعية الجديدة على بعض النماذج المتمسكة بالصورة القديمة ، ثم معالجته لبعض الأمراض الطبقية التى تفشت فى غضون تلك الفترة ، فإننا نرى المسألة الطبقية تسيطر على فكره فيبدأ علاج مسرحى لها فى مسرحية « المغماطيس » . إنه فى هذه المسرحية يهتم بالسخرية من أسطورة الحواجز الطبقية ويوحى بشكل أو بآخر بعدم إمكان وجودها أصلا ، وبأننا قمنا بأكبر نصيب

فى إيجادها بالوهم . والمسرحية تشير إلى أن الدكتور فخورى سليل العائلة العريقة ، يقيم فى درب عجور ، والذى درس التحليل النفسى فى الخارج وعاد ليلقبه أهل الحى « بالمغناطيس » ، يؤمن بأن قيمة الشخص فيما ينتجه من عمل وليست فى حسبه ونسبه . وهو يستخدم منطقه هذا فى الزواج من البنت الكادحة التى تعمل بحياكة الملابس ، إذ هى فى نظره نموذج للإنسان الشريف الذى يكسب من عرقه . وفى التقابل مع هذا المنطق التقدمى يقف منطق آخر هو منطق التكوين الطبقى . فقضية « العمل » ترتبط بقضية رأس المال المستغل المتمثل فى شخصية « الحاج أبو المال » ، ذلك يمتص دماء العاملين لديه ومن بينهم عطوة أفندى كاتب الحسابات الذى يضن عليه الحاج أبو المال بعلاوة ضئيلة برغم تفانيه فى خدمته ، وكذلك أخوه الذى يستغله فى جمع الثروة . . متستراً فى كل ذلك بقناع دينى زائف حيث يحيل مخزن دكانه إلى مصلى يسميها بيت الله وهى فى الحقيقة بيت الشيطان . وأمام طغيان القطاع الخاص برأسماله المستغل ينهزم منطق فخورى ، ولكن على مستوى آخر ، وعن طريق إحدى فتيات عائلة « قمر » تلك الفتاة البريئة التى تمثل فى نظر الحاج « أبو المال » حلماً وردياً من ناحية ، ومن ناحية أخرى رغبة واضحة فى الاستيلاء عليها . ويستولى عليها فعلا . ولايبقى فى النهاية سوى أمل عطوة أفندى فى أن يتحطم هذا الدّعىّ الأفّاق وأن يتحطم تبعاً لذلك سلطان القطاع الخاص .

ولم يكن عطوة أفندى كاتب الحسابات ليعلم أن أبناء عشيرته من « الناس اللى تحت » سوف يثورون ثورة فعلية على هذا المنطق الطبقى ومن ثم يتحررون . ونعمان عاشور الذى يعتبر الابن الشرعى لتلك الفترة التى شبت فيها المأساة الطبقية ، إنما يعبر عن التغيير الجذرى الذى شمل أسس المجتمع القديم من خلال تعبيره عن ثورة « الناس اللى تحت » ، عن مصر الجديدة . وإنى لألمح شخصية نعمان فى شخصية عزت الرسام ، الفنان الملتزم بقضية الكادحين فى بلده . وعزت يسكن ويعيش فى البدروم مع عبد الرحيم الكمسارى وابنته لطيفة والأستاذ رجائى سليل العائلة الأرستقراطية التى زال مجدها . وفوقهم ، تسكن الست بهيجة صاحبة البيت التى تتحكم فيهم وتؤرق ليلهم وتنغص عيشهم ، وهى دائمة الكيد لهم بسبب وبدون سبب ، بل إنها تتسول الأسباب لذلك . وفى اعتبارى أنها أنموذج سيئ لحياة تافهة هى فى حد ذاتها تعبير عن تلك الطبقة المالكة على وجه الإطلاق . . حينما تفقد الأشياء فى نظرها كل المعانى ، ويصبح القلق والتفاهة عنصرين كبيرين فى حياتها ، فتروح ولا عمل لها إلا البحث

عن شيء يقنعها بإمكان بقائها ، شيء تحتمى فى ظله وليكن « عريساً » أى عريس ، المهم أن « تسيطر » عليه وتمتلكه . وهى من فوق سلطانها المادى تبدو كجيفة تحط عليها الحدآت وتنهشها وذلك أن الانتهازيين ابتداء من ابن شقيقتها الفاسد إلى آخر زوج تزوجته قد سلبوها كثيراً من دمائها . والأستاذ رجائى ، يعيش تحت ضغطها كساكن فى بدروم عمارتها ، يتلقى متاعبها وإفرازات قلقها وحياتها التافهة . وهو عاطل بالوراثة أو ارستقراطى سابق ، انتهازى حقير وإن كان لايخلو من إنسانية . ولعل أصدق تفسير هو أن نشأته التى ربته على ألا يقوم بعمل سوى الإنفاق والاندفاع وراء الطيش ، خلقت منه الآن آلة بشرية لاتجيد أى عمل ، ولكى يرضى فى نفسه هذه الغريزة المكتسبة راح يبيع كل مرتخص وغال فى سبيلها ، وقديماً كان أسلوبه هذا سعياً وراء اكتساب مظهر اجتماعى براق يؤهله للقفز على منصب لامع أو أى شيء من هذا القبيل . لقد كانت به رغبة دائمة فى التسلق إلى فوق ، وظلت الرغبة تؤججه طوال حياته إلى أن تقدم به العمر ولاتزال الرغبة كامنة فى أعماقه لاتنهزم برغم محاولاته الدائمة فى محاربتها بالخمر والعربدة . وتشاء ظروف حظه التعس أن تتحقق له الأمنية وشمس حياته هو ومن على شاكلته تغيب فى الأفق . . فيتزوج من الست بهيجة صاحبة العمارة التى كانت تعتبره بالنسبة إليها صيداً ، كما كان هو الآخر يعتبرها بالنسبة إليه صيداً . وهكذا يتزوج الانتهازى القديم من شيطانة مريدة فيكون كل منهما قدر الآخر المحتوم ومصيره المظلم .

وهذه النهاية فى تقدير المؤلف هى مصر القديمة تتوارى أمام زحف مصر الجديدة . . مصر عزت ولطفية على مستوى الوعى الجماهيرى ، وفكرى ومنيرة على مستوى العامة . وكان الأستاذ رجائى لحظة انهياره ينظر بعين التقدير والإعجاب ، وربما الفخر الممزوج بالحسرة ، إلى هذا الجيل الجديد الذى امتلك الإرادة فحقق بها ما أراد برغم الصعاب . إن الإرادة التى صمدت بعزت فى معاركه المادية والسياسية وصراعاته الداخلية مع التزامه بقضية الكادحين من أهله وعشيرته ، هى التى جعلته ينطلق فى حرية ليبنى نفسه وهو لايملك شيئاً سوى إرادته . وتتضامن معه حبيبته لطفية التى جمعته وإياها لحظات كفاحه الخلاق . وكان هذا الكيان الثورى مهدداً بألاعيب الانتهازية ، تهدمه لتبنى على أنقاضه حياة زائفة ، بذلك احتال عبد الخالق ابن أخت الست بهيجة الفاسد ، على لطفية وأغراها بالنقود لينتهزها . . لولا أنّ عزت يواجهها بحقيقة قضيتها التى ربطت بينهما ، فتعود إليه وقد اقتنعت أنهما بالحب والتضامن يستطيعان العيش فى سعادة وحرية . وهذا المنطق هو نفسه الذى جمع بين فكرى ومنيرة الخادمة . هذا

بالرغم من أنهم كانوا جميعهم – باستثناء عزت – يتطلعون – من تحت – للصعود إلى . . فوق ، إلى قمة الهرم . ويعانون فى فى سبيل ذلك صراعات مختلفة . فرجانى يصارع رغبته الدفينة بالسكر وتدمير نفسه . وعبد الرحيم الكمسارى يصارع منطق عزت فى شخص ابنته كما يقنعها بالزواج من عبد الخالق الانتهازى فلعل زواجها منه يكون درجة تقربه هو من ذروة الهرم التى يحلم بها . ولطفية فى صراع بين الغواية والهداية ، هى فى جيب عبد الخالق متمتعة بالرفاهية فاقدة الذات والحرية ، وفى صدر عزت تتنفس عبق الأمل وخضرة الأيام المقبلة فى عش سعيد آمِنٍ شامخ ، إلى أن تقتنع وترفض منطق أبيها فتحرر تبعاً لذلك من سطوة عبد الخالق وتلتصق بعزت متضامنة معه على سقيا الحياة عرقاً وجنى ثمارها خضرة وكرامة . أما عبد الرحيم الذى غلب على أمره وانضوى تحت لواء الورديات والنوم فاقداً ثوريته القديمة (لأنه أصلا لم يكن قويًّا صادقاً وإنما متسلقاً يتخذ من المشاركة فى الثورة منفذاً للانتهاز) فإنه ينهار فى ظل سلبيته الحاضرة وتخلف عن الركب . . فينضم إلى حكام مصر القديمة التى كان ديدنها « التشعلق » دون العمل ، الرغبة دون الإرادة ، أو قل الرغبة فى الانتهاز . فى حين هاهى ذى مصر الجديدة تنطلق – « العمل » بالـ « إرادة » . . لا لتصعد قمة الهرم فى بهلوانية بل لتصنع هرماً جديداً .

ذروة الهرم . . وذروة الانتهازية :

وحينما بدأت عائلة « الناس اللى تحت » تبنى قاعدة الهرم الجديد فى حياتها الجديدة ، لم تكن قد تخلصت بعد من نفايات العهد الماضى . صحيح أنه لم يعد من العسير أن يتقارب البشر وأن يتزوج « أنور » ابن أم أنور من « جمالات » ، إلا أن بصمات العهد البائد كانت لا تزال –كالنباتات الطفيلية– تطفو على أديم حياتهم فتعكر صفوة « الناس اللى فوق » لا يريدون الاعتراف بمصر الجديدة . وهذا شىء طبيعى . ومصر الجديدة جديدة فى مسرحية « الناس اللى فوق » وعزت الرسام ولطفية وفكرى الخادم ومنيرة الخادمة يعودون إلينا فى أسماء جديدة وأشكال مختلفة . ونستطيع أن نتعرف على « عزت » فى شخصية « حسن » المهندس الثائر الذى يبلغ من العمر تسعة وعشرين عاماً ، ابن « الناس اللى تحت » سابقاً ، والناس الذين فى الوسط حاليًّا . هذه الشخصية التى انطلقت من بدروم « الناس اللى تحت » لتبنى حياتها بالإرادة نراها الآن تحاول التخلص من سيطرة ظلال الماضى القائمة التى تود لو تفرض نفسها

على حياتهم ، هذه الظلال الثقيلة لاتريد أن تتزاح عن كاهل « الناس اللى تحت » . فهى لو اقتنعت مجرد الاقتناع بتحرر « الناس اللى منها » فمعنى ذلك أن تقتنع بزوال نفسها من الوجود . فما بالك وعبد المقتدر باشا يستنكف من الوقوف بجانب العمال والصنايعية ليستخرج بطاقته الشخصية . إنه يستنكف من هذا الأمر وهو لايدرى أن معنى استخراجه بطاقة شخصية هو فى حد ذاته معنى لانسحاق شخصيته القديمة ، إنه لم يعد عبد المقتدر باشا الوزير أو أحد رجالات المجتمع ، بل أصبح نكرة يقدم إلى الناس ببطاقة شخصية . وهو غير متصور أنه انتهى هكذا « فطيس » . . إنما الصورة التى تشغل ذهنه هى صورة الوهم المسيطر عليه بأنه مازال باقياً فى أذهان الناس ، ولذلك حاول أن يكتب مذكراته السياسية لتكون تعبيراً عن بقائه ، وهو فى الحقيقة منسحق على مستوى الواقعين : الفنى والنفسى . فمن حيث الواقع الفنى نراه وقد انهار كيانه فعلا باستبعاده من كل المناصب ، وأما من حيث الواقع النفسى فهو غير قادر على كتابة مذكراته السياسية لأنه لم يعد موجوداً داخل نفسه كذلك . وليس هذا فحسب ، بل إنه يعرض كل ثروته على من يؤنس وحشته ويحميه من طغيان زوجته « رقيقة هانم » التى تمثل قدرة العاتى . . أقسى وأشد أنواع الانتهازية الوحشية ممثلة فيها .

وكان من يظن أن شقيقه خليل بك يمكن أن يكون سنداً له فى هذا العالم الموحش الذى يتهدده . ولكن خليل نفسه لم يكن إلا قطعة منه ، كتلة من الانتهازية الصرفة تريد أن تبنى حياتها على أى أنقاض ، فى حين تنفصل عنه ابنته « تيتى » لتنضم إلى عائلة « الناس اللى تحت » فهم فى نظرها وفى نظر الحقيقة أيضاً أناس شرفاء ذوى كرامة وعزة . « وتيتى » تنضم إلى هذه العائلة بعد أن لاذت بكل أقربائها هرباً من جحيم أبيها واحتجاجاً على سلوكه المعوج ، فلم تقابل إلا بروح انتهازية ، إذ حاول كل أقربائها الاعتداء عليها وسلبها أعز ماتملك . وانضمام « تيتى » إلى عائلة « الناس اللى تحت » يعتبر من جانبها تعزيزاً لثورة الناس الذين يقودهم حسن — فى هذه المسرحية — ضد « الناس اللى فوق » . ومسرحية « الناس اللى فوق » تعتبر تكملة لثورة « الناس اللى تحت » وفى اعتبارى أنه يجوز لنا أن نسميه الصراع ولكن على الوجه الآخر . . من وجهة نظر الناس اللى فوق . ومن خلال ذلك نرى كيف أن « الناس اللى فوق » لم يعد لوجودهم أى داع على الإطلاق ، بل إن وجودهم يعرقل سير الحياة الجديدة ويقلل من ثوريتها . ولكن الناس اللى تحت ينطلقون إلى الحياة الثورية سائرين على أرض صنعوها منذ مسرحية « الناس اللى تحت » . فالخادمة من « الناس اللى تحت » أصبح لها الآن ولد اسمه

أنور ، حائز على ليسانس الحقوق ، وقد كان أبوه من قبل طباخاً لدى « الناس اللى فوق » . ورقيقة هانم بالتقابل مع شخصية شقيقتها سكينة يعطياننا « الكونتراست » الناتج عن احتكاك بعضها ببعض كشقيقتين كل منهما فى واد ، نفس « الكونتراست » الذى حصلنا عليه من تقابل شخصية لطفية بشخصية منيرة الخادمة ، وشخصية بهيجة هانم بشخصية فاطمة البلانة . وإيجابية عزت هى الآن فى حسن ، فى معاملته لخالته رقيقة هانم وفى تبرمه بها وبتداخلها فى شئونهم الخاصة وفى انتزاعه لشقيقته جمالات من بيت خالته ، حيث رأى فى وجودها عندها نوعاً من إهدار الكرامة بالنسبة له ولعائلته ، وفى رفضه منطق خالته على كل الصور ، خاصة رغبتها فى أن تزوجه إحدى بنات الطبقة الأرستقراطية . ويرتبط بتيتى كما ارتبط عزت بلطفية . وموقف تيتى من أبيها كموقف لطفية من أبيها كذلك . . كل منهما تعانق ثورتها باحتكاكها احتكاكاً فعلياً بانتهازية أبيها غير الشريفة والتى تهدف إلى استغلالها فى الصعود إلى ذروة الهرم .

ولاشك أنّ للانتهازية فى مسرح نعمان عاشور نصيباً كبيراً من عناية المؤلف بها عناية موضوعية فى مرحلة الانتقال من مصر القديمة إلى مصر الجديدة ، المنطلقة إلى آفاق أكثر تحرراً وحياة أوفر عزة وكرامة . ومرحلة الانتقال هذه فى أية دولة من الدول فى أى عصر من العصور عادة ماتحفل بالروح الانتهازية التى تستشرى فى عضد الأمة باسم الإنسانية وباسم الشعارات البراقة الفضفاضة ، وتنحرف عصبها . لعل التاريخ المعاصر يحدثنا عن مآسى الثورات التقدمية فى كل بقاع الأرض . إن كل الثورات التقدمية تقريباً عادة ماتتزعزع بعد أن تكون قطعت من الطريق شوطاً بعيداً ثم تجهض فى منتصف الطريق أو فى اجتياز مرحلته الشائكة على الأقل . ولا أقول إنها تموت تماماً ولكنى أجزم بأنه مامن ثورة تقدمية إلا وانتكست بشكل أو بآخر مما أحدث فى كيانها صدعاً . . والسبب فى تقديرى هو تدخل الروح الانتهازية ، على مختلف مستوياتها وصورها . والحق أن جيل الأدباء الذى واكب ثورتنا قد شارك فى إذكاء الروح الثورية لدى الجماهير . وفى مجال المسرح نذكر لنعمان عاشور — ومن بعده طبعاً بقية من كتّاب مسرحنا — فضل السبق فى هذه المشاركة التى تعتبر فى حد ذاتها مسئولية كبيرة . وها هو ذا حين يعرض لنا ثورة « الناس اللى تحت » لا يتردد فى الكشف عن الميول الانتهازية فى نفوس بعضهم . ولكنه يعرضها علينا لا كإدانة لهم بل كإدانة لمساوئ « الناس اللى فوق » حيث سيطروا على المجتمع زمناً فبذروا فيه روح الانتهازية والتطلع الطبقى ، أى أن المؤلف لا يجرح عائلته بل يكسبها تعاطفنا وتعاطف المجتمع ، إنها أزمة وعى ثورى ، لذلك فهم بمجرد أن يتولد فى أعماقهم

إشعاع ثورى سرعان مايتمردون على شخصياتهم القديمة وعلى أوضاعهم السيئة . ونعمان يجعل الثورية نتيجة ، بل حلاً للصراع الطبقى . وهى ثورية واقعية بالفعل يحولها المؤلف إلى ثورية فنية . ولأن المؤلف يعالج موضوعاته بأسلوب الواقعية الاشتراكية ، تراه يهتم اهتماماً كبيراً ، بالشخصية المسرحية ، حتى لتتحول الشخصية فى مسرحه إلى قاعدة مسرحية يجب أن تكون موجودة أولا حتى يتمكن المؤلف بعدها من الانطلاق منها أو من خلالها . فالمؤلف على مايبدو يدين بالولاء للنظرية القائلة بأنه لامسرح بلا شخصيات . وتلك طبعاً حقيقة متواضع عليها ولاسبيل إلى مناقشتها كما أنه لايعتبر اكتشافاً جديداً فى عالم المسرح أن تجيد رسم شخصيات من حياتك .

الشخصية البيئية .. أو شخصية المتناقضات :

غير أنّ نعمان يضيف إلى تلك الحقيقة سمته الخاصة به كنعمان عاشور الذى يكتب بعد أن طغى على الوجود المسرحى كاتب كتشيخوف مثلا – وهو فى تقديرى الأب الشرعى لنعمان . وهذه السمة الخاصة بنعمان تتمثل فى بحثه الدائب عن شخصية من نوع خاص ، شخصية يمكن أن نسميها بالشخصية البيئية التى تجمع كل متناقضات البيئة فى شخصها . وعن طريقها يعبر المؤلف عن كل أفكاره ويوصل معطياته . مع ملاحظة أنه لايحملها من الأفكار مالا طاقة لها به . إنه فقط يلم بكل أبعادها ويجمع خطوطها فى يده ثم يتركها بعد ذلك تعطى من خلال المتناقضات المحتشدة بها أعماقها ، مايعبر عنها وعن الآخرين ، عن نفسها كذات منفردة ، وعن الآخرين بما تحمله داخلها من متناقضات البيئة المعاصرة للحدث والمتدخلة فى تركيبه الدرامى . . كل ذلك فى حدود تكوينها الطبيعى والبيئى والفلسفى . على أن نعمان إذا كان يتمتع بهذه الميزة فإنه – كإبن لتشيكوف – متأثر بمسرح الأنماط الطبيعية المستغرقة فى الواقع ، والتى من خلال استغراقها ذاك تعطينا الرمز المجرد ، بل الرمز الذى أعتقد أن تسميته الحقيقية هنا يمكن أن تكون : الإيحاء . فالاستغراق فى الواقع يومئ إلينا بالكثير من الأفكار والمقولات الناتجة عن المتناقضات الطبيعية .

وابتداء من مسرحية « المغمطيس » نستطيع أن نضع أيدينا على هذه الشخصية البيئية التى يهتم بها نعمان ويطورها من مسرحية إلى أخرى . فبالإضافة إلى شخصية الدكتور غريب نرى شخصية عزت فى « الناس اللى تحت » وشخصية حسن فى « الناس اللى فوق » ونوال فى

«جنس الحريم» وراجى حمود فى «سينما أونطة» وسيد فى «عائلة الدوغرى» وبهلول فى «وابور الطحين». وفى سينما أونطة نجد المخرج المثقف «راجى حمود» يعيش فى الجو السينمائى الذى كانت تسيطر عليه شلة من الانتهازيين الفارغين الذين اقتحموا ميدان العمل السينمائى دونما خبرة أو ثقافة . والسينما فى تلك الآونة التى كان المد الثورى فيها آخذاً فى الامتداد إلى كل الهيئات والمؤسسات الثقافية ، كانت مع الأسف متخلفة أشد التخلف مع أنها من أهم وسائل الأعلام والاتصال بالجماهير التى يمكن أن تحقق عن طريقها كسباً ثورياً وفنياً عظيمين . ولكنها بوضعها ذاك بين يدى أولئك التجار الجهلاء تتحول إلى أداة هدم جبارة . وليس من الغريب طبعاً أن تتجمد فى مثل هذا الوضع كل كفاءة أو موهبة صادقة . وراجى حمود الذى درس السينما وتثقف ولديه أمجاد يود لو يحققها ، نراه يجمع فى شخصه كل متناقضات البيئة السينمائية فيجعلنا نحسّ بعمق المأساة ، مأساته ومأساة السينما حيث تداخلتا وأصبحتا مشكلة واحدة . ومسرحية «سينما أونطة» فى حد ذاتها وإن كانت الآن تحت مستوى نعمان عاشور بكثير كمسرحية «المغناطيس» فإنّها فى حينها كانت من الأهمية بمكان ، وكم كنا محتاجين إلى مثل هذه الأعمال .والدليل على إيجابيتها الموضوعية ما ثار ضدها من السينمائيين المصريين حيث أصابتهم فى الكبد وهذا عين المطلوب .

ويركز نعمان فى هذه المسرحية على الوجه الجديد فتحية أو البنت الساهية السهتانة « جامعية شاردة وواردة بنت أربعة وعشرين » . فهذه الشخصية تمثل الجيل الجديد المشرف على الانحراف والميل مع التيار الجارف آن ذاك . ولقد حاول راجى حمود إقناعها بالتراجع عن طريق السينما والانتباه إلى دروسها ومستقبلها . . ولكنها لم تقتنع بوجهة نظره وظنته متكاسلا عن خدمتها ، خاصة بعد أن عرضت عليه أعز ماتملك من القيم فى سبيل أن يوّصلها . وكانت تظن أنها بهذا الأسلوب الرخيص يمكن أن تشترى المجد ، ولم تكن تدرى أن جوهر شخصية راجى هو محاربة هذا الأسلوب حرصاً على قيم الجيل الجديد الذى يعتبرها نتيجة لصراعه مع التناقضات الموجودة فى شخصيته وفى البيئة المحيطة به . وفى الفصل الثانى تتحول شخصية فتحية هذه إلى شخصية محورية يدور حولها الصراع ، حيث اتخذت موقفاً من الأهمية بمكان إذ بناء على هذا الموقف سيتقرر مصير الجيل الجديد ، بالانحراف إلى الفساد والانتهازية أو باكتشاف قيمه الجديدة . فقد كانت توشك أن تقع فى براثن المنتج الجاهل حينما أطبق عليها فى حجرة حمراء وراح يدور حولها مقدماً لها عقد المجد مرهوناً بشرفها . . لولا أن راجى حمود

ينشط فى اللحظة المناسبة وينقذ قيم الجيل الجديد .

وصراع الأجيال موضوع أثير لدى نعمان إلى جانب موضوع الصراع الطبقى . وكلا الموضوعين مرتبط بالآخر ، وكل منهما يرينا الآخر من خلاله . ولعله قد أصبح من الواضح لنا الآن ماتنطوى عليه المسرحيات السابقة من كلا الموضوعين . إلاّ أننا نراهما أكثر وضوحاً فى مسرحية « جنس الحريم » . إن « عادل » أحد أبطال هذه المسرحية يحدد لنا الصراع فى المسرحية قائلا إنه مجرد خلاف عائلى : « أصلك انتى واقفة فى الجبهة الثانية ومش قادرة تتصورى أنه صراع أجيال ، صراع حتى بين جيلين ، جيل بابا اللى احنا نشأنا فيه . . جيل الحرية . . حرية التصرف . . وتقرير المصير » . إن هذه الكلمات فى حقيقة الأمر تعبر بل تلخص كل الصراعات فى المسرحيات السابقة – صراع الأجيال ، الجيل الذى نشأ فى عهد الثورة وكيف يعيش القلق من خلال احتكاكه بالجيل القديم بكل رجعيته وانتهازيته ومساوئه التى منى بها نتيجة لصراعه الطبقى على مدى الأجيال وماتركه فيه هذا الصراع من انحرافات تريد أن تمتد لتطغى على الجيل الجديد . وأبطال نعمان من الجيل الجديد حينما يتخلصون من ربقة ذاك الجيل الجاثم فوق صدورهم باكتشاف ثوريتهم ، يصبح لاسبيل إلى ردهم للخلف ثانية . وفى سبيل خطوة للأمام قاسى الكثيرون من أبطال نعمان فى عائلة « الناس اللى تحت » وماكان ليوقفهم عن زحفهم إلا اصطدامهم بالقوى الانتهازية المتفشية فى المجتمع ، والتى تحرك الصراع الطبقى إلى ذروته . غير أن إيمان نعمان بعائلته يقف دائماً شامخاً فى نهاية كل مسرحية . فثورتهم فى الواقع الخارجى لمسرحياته قائمة بالفعل ، وفى صراع ونضال مع القوى الرجعية المتخلفة . وهى فى الواقع المسرحى تكمل نفسها وتفعل مايجب أن تفعله فى الواقع الخارجى . وإيمان نعمان بثورية عائلته يفرض عليه سلطانه تجاه هذه العائلة . ومن هنا تحقق فى مسرحه كما قدمنا ، ماسميناه بالثورية الواقعية التى يحولها المؤلف إلى ثورية فنية . ذلك أن ثورية عزت ولطيفة وفكرى ومنيرة وحسن وأنور وجمالات وتيتى وراجى وعادل ، هذه الثورية التى نرى أنها – والحق يقال – لا تفجؤنا وإنما تجىء نتيجة تطور طبيعى منطقى يقنعنا بأن هؤلاء الناس لابد من تحررهم من ربقة الجيل الرجعى .. ولابد أن يكون للفن دخل كبير فيها .

المسرح فن طبقى :

ونعمان يحصر – دائماً – صراع أجياله فى نطاق العائلة . فهى التى يمكن أن ننطلق منها لتعانق العائلة الكبيرة وهى المجتمع . ولذلك فإن شخصيات مسرحياته حتى ولو كانت ذوات متفردة ذات ميول خصوصية انعزالية ، إلا أنها مع ذلك لابد لها من الارتباط بعائلة ما . كما لابد أن يكون هذا الارتباط ، ارتباطاً عضوياً لاسبيل إلى فصمه بحال . والواحد منهم لايملك التحرك فى نطاق ذاته أبداً ، وإذا فعل فهو إلى زوال وانسحاق . بل إن أغلب شخصيات نعمان أو على الأقل يوجد جزء كبير منهم يعرض لنا نعمان زوالهم وأفول نجومهم لأنهم ظلوا فرديين طول حياتهم ، وفرديتهم تلك الأزلية هى التى أذكت فيهم روح الانتهازية . ويمكننا القول ببساطة إن عائلة نعمان عاشور : « الناس اللى تحت » كلها شخصيات متوائمة متماثلة مع بعضها ، ربما لوحدة القضية بينهم ، وربما لوحدة المناخ ، وربما لروابط طبيعية خفية . وهم نطاق « العائلة » يقوم بينهم الصراع الطبقى من خلال الصراع بين الأجيال . وإذا كان هذا الأسلوب قديماً قدم المسرح تقريباً ، فإن نعمان ربما يكون ذا فلسفة مميزة فى كونه حصر كل مسرحه فى نطاق العائلة. وحيث توجد العائلة فى مسرحية لنعمان، يوجد تبعاً لذلك –ولابد– صراع طبقى على نحو من الأنحاء. والحق أنه بذلك يعطى مسرحه دوراً فكرياً هاماً. ذلك أن ارتباط المسرح بالجماعة – أو بالمجتمع – يجذبه بالضرورة إلى الخوض فى المسألة الطبقية حتى دون أن يدرى . فحيث لا مسرح بلا شخصيات ، فلا شخصيات بلا بيئة – أى أن الشخصية والأمر كذلك تحمل فى أعماقها صراعها الطبقى ظاهراً كان أو خافياً . وقد لايكون فى حساب مؤلف ما ألاّ يكون فى مسرحيته أى تعرض للمسألة الطبقية . وفعلا تجىء ولا دخل لموضوعها من قريب أو بعيد بفكرة الصراع الطبقى . . غير أن المتناقضات الطبقية الكامنة فى نفوس الشخصيات تتدخل تدخلا غير مباشر فى تحريك الصراع فى أثناء تطور الحدث المسرحى . ومن هنا يجوز لنا أن نقول بأن المسرح فن طبقى – إن جاز هذا التعبير . وعلى أية حال فإننا إذا أطلقنا على مسرح نعمان – على الأقل – أنه فن طبقى ، لما وجدنا كثيراً من الاعتراض .

وقد نذهب مذهباً آخر فنقول بأنه فن صراع الأجيال . . ذلك الذى أحسسنا به متبلوراً وفى غاية الدقة والفن ، فى مسرحية « جنس الحريم » فنحن أمام رجل أرستقراطى سابق يعيش

نهباً للصراع بين جبهتين خطيرتين : الجديدة والقديمة . تمثل الأولى زوجته الثانية نادية بابنها عادل ، وتمثل الثانية زوجته الأولى هدى بابنتيها راجاوات ونوال . ويقوم الصراع بينه وبين الجبهتين واصلا إلى ذروة مريرة ، فلقد جاءت لحظة تجمعت أواصر الجبهتين فوقفت بينهما ضده وحده ، ولم يكن ليجمعهم ذاك التجمع سوى رغبتها المشتركة فى موته بسرعة وليكن بعد ذلك مايكون . أما فى اللحظات الأخرى فقد كانت كل من الجبهتين تسعى فى انتهازية .

(٢)

تراجيديا البحث عن الذات
مسرح رشاد رشدى

قد يختلف البعض حول فن رشاد رشدى المسرحي . ولكن الأمر الذى لايستطيع بل لايملك أن يختلف فيه اثنان هو أن الدكتور رشدى يشكل نقطة بارزة وغاية فى الأهمية على الخريطة المسرحية فى بلادنا ، وكيف أن هذه النقطة تتطاول رءوسها فى أعماقنا حينما نزمع التأريخ لمسرحنا المصرى المعاصر.

ولنحاول الآن أن نتعرف على موقع رشاد رشدى من الخريطة المسرحية المصرية . إنه -بالتحديد التاريخي- من جيل الرواد بالنسبة «للنص» المسرحى المُمَثل- الذى كتب أصلا لخشبة المسرح . وأقول ذلك لأن أغلب مسرحيات توفيق الحكيم برغم أنها « مسرح » مائة فى المائة ، فإنه فى أثناء كتابته لها كان يلغى من ذهنه خشبة المسرح بكل حذافيرها وإمكانياتها . . إلى جانب أنه صرف جل اهتمامه للفكرة المجردة . وإذا كان لتوفيق الحكيم فضل إرساء دعائم المسرحية المصرية كنص أدبى مقروء فى المقام الأول ، فإن نعمان عاشور ورشاد رشدى ويوسف إدريس لهم فضل الريادة فى إرساء دعائم النص الممثل الحافل بكل إمكانيات « العرض » المسرحى . بمعنى آخر ، النص الذى كتب ، فى المقام الأول لخشبة المسرح . . بالإضافة إلى كونه نص أدبى مقروء فى المقام الثانى – أى أن بعض مسرحيات توفيق الحكيم الأدبية قد لاتستقيم على خشبة المسرح ، وبالتالى قد لاتصل إلينا تماماً ، مع أنها عند القراءة تستقيم فى أذهاننا وتتدفق بالحيوية ، بعكس نص « الناس اللى تحت » مثلا أو « الفراشة » أو « جمهورية فرحات » ، صحيح أننا نعجب بها فى أثناء القراءة ونستطيع أن نتصورها ، وفى سهولة ويسر يصل إلينا مافيها من معطيات . . ولكن هذه النصوص عند العرض المسرحى تكون أكثر استقامة وأكمل صورة وأكثر روعة . وهذه من البديهيات المعروفة بالنسبة لأية مسرحية من هذا النوع حتى إن أغلب مؤلفى الدراما المسرحية فى أغلب بقاع الأرض لايعترفون بنصوصهم

المسرحية إلا فى صورها النهائية – أى بعد عرضها على خشبة المسرح .

ومع أننا نعترف بأن كتّاباً آخرين سبقوا نعمان ورشدى وإدريس فى الكتابة للمسرح المصرى فى أوائل الثلاثينات من هذا القرن ، إلا أننا لانملك الآن إلا أن نلغيهم من حسابنا ، لأن أغلبهم بل جميعهم كانوا يحاولون ، وجاءت محاولاتهم عرجاء لاتسندها ثقافة مسرحية تكنيكية ولاحتى ثقافة إنسانية واسعة ، إنما كانوا يعتمدون على الاقتباس أو بمعنى أدق – « تسويق » النصوص الأجنبية – بمعنى إغراقها فى السوقية ، أو الترجمة الركيكة القاصرة ، أو تلفيق حشد من الأحداث العنيفة الصارخة باسم التأليف ، بالاختصار كان رجال المسرح فى تلك الفترة من تاريخنا المسرحى لايعنيهم إلا كسب العيش الرغد مقابل استدرار الضحك من قلب الجماهير ، واتخاذهم من الضحك رسالة خاصة على حساب أى قيم أخرى .

على أنه إذا كان جمهور المسرح آن ذاك قد ضحك لقفشات ونكات أمين صدقى وتأثر لبعض مقتبسات أو مؤلفات كل من لطفى جمعة وإبراهيم رمزى ثم كوميديات بديع خيرى وميلودراما أنطون يزبك . فإن نفس الجمهور قد استقبل فى احترام شديد أشعار شوقى المسرحية وذهنيات توفيق الحكيم ، ثم قصائد عزيز أباظة المطولة . وها نحن نرى أن هذا الجمهور كذلك ، يجد فى نعمان عاشور ورشاد رشدى ويوسف إدريس تعبيراً – ربما لأول مرة فى تاريخ المسرح – عن بعض قضاياه الاجتماعية المعاصرة وزوايا حياته الجديدة ، تعبيراً فنياً يتسم بالروح الجادة وبالإخلاص وبنفاذ البصيرة إلى أغوار هذه الحياة الجديدة وبمنتهى الإحكام والدقة فى تناول الموضوعات وفى تشكيلها فى قوالب مسرحية جادة تنتمى إلى القواعد المسرحية انتماء شرعياً . وصحيح أن هذه القوالب التى استعملوها والتى استعملها من قبلهم شوقى والحكيم وأباظة قوالب مستوردة من الخارج مع تحرى التطبيق الحرفى . . غير أن ذلك لاينتقص من قيمة أعمالهم ولايقلل من أهميتها التاريخية . وإذا تذكرنا أنهم جميعاً نبتوا هكذا بلا جذور مسرحية قومية أصيلة ومن ثم ليست هناك أرض تحت أقدامهم نظراً لافتقار الأدب المصرى إلى تراث درامى . . لحملنا لهم فى نفوسنا مزيداً من التقدير ، ولا تضح لنا – فى نفس الوقت – مدى خطورة الدور الذى يضطلعون بمهمة القيام به .

بدايات مع القصة القصيرة :

ولما كنا فى هذه العجالة القصيرة لسنا بصدد التأريخ للمسرح المصرى بوجه عام . لذا فسنحاول أن نقصر الحديث على مسرح رشاد رشدى ، موضوع الدراسة التى نحن بصددها الآن . وحينما نتحدث عن رشدى الكاتب المسرحى فلابد أن يكون حديثاً تواكبه فى الخلفية الذهنية لدينا شخصية الدكتور رشدى الناقد بأعماله النقدية فى أدبنا المصرى المعاصر التى تناول فيها بالتأريخ والتقييم أغلب الظواهر الأدبية التى طلعت علينا منذ فجر ثورتنا الثقافية والأدبية ، والتى أرسى فيها كثيراً من القيم والنظرات النقدية الحديثة . . تلك التى أرهصت بمعركة أدبية فذة فى تاريخ أدبنا الحديث قامت بينه وبين الدكتور محمد مندور حول قضية الشكل والمضمون فى الفن والأدب . ذلك إلى جانب محاولاته الأولى فى القصة القصيرة ، التى قدم فيها مجموعة تضم ثمانى قصص ومسرحية من فصل واحد بعنوان « عربة الحريم » . وهذه القصص وإن لم تبلغ مستوى فنى جيد فإننا لانستطيع أن نتجاهلها حينما نؤرخ لمراحل تطور رشدى الأدبية ، ونعنى بها مراحل الخلق الفنى عنده ، حقًّا إن قصصه هذه لم تتعدّ أسلوب السرد المباشر الذى يقترب من أسلوب المقالة الصحفية ، ولكننا مع ذلك نلمح فى ثناياها خطر رشدى الفكرى ، ونتبين انتماءه إلى بعض النماذج المعنية ، وأقول نماذج ولا أقول قطاعات . إن فى هذه القصص نماذج بعينها من مختلف القطاعات تحظى بالاهتمام الكبير من جانبه ، قد يكون امرأة عجوزاً من سكان الحسينية ، وقد يكون طفلا من أسرة كادحة ، وقد يكون بائع سجائر « على قد حاله » ، وقد يكون أرستقراطيًّا كبيراً ، وقد يكون كاتباً ذا قضية ، وقد يكون محامياً وقد يكون مهندساً . . إلخ . ونستطيع أن نقول بضمير مستريح إن مجموعة عربة الحريم ماهى إلا تبشير بخمس مسرحيات طويلة أنتجها رشدى حتى الآن . فى قصة « بعد المصيف » نضع أيدينا على بذرة مسرحية « خيال الظل » ببطليها المحامى وحبيبته عايدة التى يستمد منها إشعاعاً ينير له أعقد القضايا . وفى قصة « عذاب الجسم وعذاب الروح » تبرز لنا شخصية الخادم سطوحى فى مسرحية « الفراشة » بكل سماته وملامحه النفسية ممثلة فى شخصية إسماعيل الدخاخنى ، وليس هذا فحسب بل إن فكرة هذه القصة تبدو – فى اعتقادى – إرهاصة بفكرة مسرحية الفراشة ، حتى إن الكاتب بدافع خفى من ارتباطه بعالم مسرحى غامض يحيط بفكرة هذه القصة ، نراه يكتبها على شكل حوار مسرحى من طرف واحد هو إسماعيل الدخاخنى ، الذى يتحدث حديثاً

عامياً يحمل بين فقراته السؤال والجواب فى آن معاً ، مع إلغاء الفواصل الزمنية والمكانية وتضمينها فى فقرات الحوار . لكأن هذه القصة « منولوجاً » مسرحياً من الطراز الأول يقوم بوظائف كثيرة ، منها تقديم الشخصية حاملة بيئتها المكانية ، وموضحة جوانبها النفسية الداخلية إلى جانب تقديمها للحدث نفسه الذى يحدث أمامنا بأثر رجعى من خلال حديث الشخصية فى اللحظة الحاضرة . أما المسرحية القصيرة المسماة بـ « ساحر اسمه الحب » فهى فى تقديرى تسجيل سريع لفكرة جيدة كانت تشغل ذهن المؤلف ثم عالجها بعد ذلك بصورة أشمل وأوسع فى مسرحيته الكبيرة « لعبة الحب » . وعلى أى الأحوال فإن مجموعة عربة الحريم فيها من المسرحة – إن ظاهراً وإن خافياً – أكثر بكثير مما فيها من روح القص .

الفراشة . . أو سجن الارتداد :

والذين شاهدوا مسرحية الفراشة – أولى أعمال الكاتب المسرحية – على خشبة المسرح الحر لابد أن يرسخ فى أذهانهم يقين بأن هذه التجربة ليست الأولى فى حياة هذا الكاتب . فشخصيات المسرحية تتحرك على الخشبة بقدم راسخة ، وتدور فى فلك حياتها معلنة أن خلفها كاتباً درامياً من الطراز الأول سلخ من عمره سنيناً طويلة يكتب فيها للمسرح . ومنذ هذه التجربة الغنية بالأفكار تحدد طريق المؤلف واتضح لنا مدى مايمكن أن يعطيه خلال سنواته القادمة . وأظن أن طريقه قد اتضح بعض الشيء .

وأول ما يجذب اهتمامنا حيال أعمال هذا الكاتب هو أنه يتخذ أسلوباً خاصًا فى طريقة تناوله لموضوعاته . ويقول بعض النقاد فيما يقولون إن مسرح رشدى ليس أكثر من استعراض عضلات تكنيكية . وإذا نحن سلمنا جدلا بصحة هذا القول ، لوجدنا أنه قول مردود عليه . فإذا كان المؤلف يجيد حبك الشكل « المسرحى » فى الشكل المسرحى ، فإن الشكل – على حد تعبير يوسف إدريس – ليس إلا شكل المضمون وما المضمون إلا مضمون الشكل . ومضمون الشكل فى مسرح رشاد رشدى إلى جانب الكثير مما ينطوى عليه من معطيات . نلاحظ أن موضوع أو قضية البحث من أهم سمات هذا المسرح .

والبحث عن الذات موضوع ليس بالهين خاصة فى هذه الفترة القلقة التى يمر بها مجتمعنا بوجه خاص ، والمجتمع العالمى بوجه عام . فالإنسان المعاصر يقف الآن على حافة الهاوية نتيجة لإحساسه بالضياع والوحدة فى هذا الكون الغامض الرهيب الذى يبدو فى كثير من الأحيان

كأنه سجن فسيح . والإنسان فى مسرح رشدى يبدأ البحث عن ذاته من اللحظة التى يحس فيها بالسجن يخنق هذه الذات . وغالباً مايتخذ هذا السجن أشكالا متعددة منها المادى والمعنوى . وإذا كان الإنسان المعاصر يحس بأن ثمة سجناً غامضاً لاحدود له يطبق على صدره ويكبل خطواته ولايعرف فى أغلب الأحيان ماهيته ، فإن السجن فى مسرح كاتبنا يكتسب هذه الصفات التى تنسحب على سجن الإنسان المعاصر . قد يكون نوعاً من القدرية ، وقد يكون تسلطاً من قوة غاشمة ، وقد يكون جهلا من الإنسان بقدراته وبعدم مقدرته على تفسير بعض الظواهر الطبيعية حوله ، وبالعكس قد يكون اتساع أفقه ، وقد يكون مفاهيم معينة آمن بها كل الإيمان ولم يعد يستطيع منها فكاكاً ، وقد يكون ماضياً حالكاً شديد القتامة . . إلخ . والبطل عند كاتبنا فى كل من هذه الحالات تائه حائر يبحث عن نفسه ، عن ذاته . وقد يقوده البحث إلى العثور عليها فعلا ، وقد يقوده إلى متاهات أكثر وحشة ، وقد يقوده إلى نهايته المأساوية .

ورمزى بطل مسرحية الفراشة كاتب تقدمى ارتبط بقضية بلده من ناحية ، وبقضية الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها من ناحية أخرى . ولكنه بعد صراع مرير نشب بينه وبين قوى الرجعية السياسية – وبعد أن تشكلت فى حياته نقط كفاحية مشرقة من أجله ومن أجل التحرر السياسى – يقع فى حبائل فتاة من الطبقة البورجوازية . فتاة أرستقراطية تعشق نفسها ، وتتغزل فى جسدها بقدر ما فى حياتها وحياة أسرتها من فراغ . وربما يكون القدر هو الذى أوقع رمزى فى حبها . . وربما تكون هى نفسها صورة مادية لسوء حظه ، أو لعلها عطب أصاب ازدهار وجدانه . . المهم أنه يتزوجها . ولايدرى أنه بزواجه منها إنما يضع قدمه على عتبات سجنه الأبدى . وتشاء بصيرة الكاتب الواعية أن ينتقل رمزى بلحمه ودمه ليعيش فى بيت الزوجة ، بيت أبيها المرحوم عرفان باشا . وكان من الممكن أن يتم الزواج بشكل طبيعى كما يحدث دائماً وهو أن تنتقل الزوجة إلى بيت زوجها . ولكن لو أن هذا حدث فعلا لما توفر للمسرحية هذا العنصر الهام الذى أضفاه عليها انتقال رمزى ليعيش فى بيت زوجته . ربما يبدو لأول وهلة أن الكاتب أراد بهذا تصوير إغراء الحياة الرغدة التى جذبت إليها رمزى ليعيش فى بيت زوجته . وعلى أى الأحوال إذا كان هذا هو الغرض الواضح فلعله الغرض السطحى ، إنما هناك غرض آخر يعتبر بعداً فلسفياً لهذا الغرض ، وهو أن المؤلف يريد أن يومئ إلينا بأن « رمزى » قد انتقل إلى سجنه ، سجن الأرتداد إن صح هذا التعبير . استولت عليه هذه الأسرة المنحلة عن طريق الفراشة . فإذا تذكرنا أن « رمزى » قبل زواجه من الفراشة كان سجيناً سجناً حقيقياً

دخله من أجل مبادئ سياسية تقتضيه بل تلزمه بالوقوف ضد طبقة الفراشة ومحاربتها لمصلحة الطبقة المعدمة . أقول إذا تذكرنا هذا تبين لنا ذلك الفارق الرهيب بين السجنين . فى الأول كان سجيناً لمصلحة مبادئه . أما الآن — فى كنف الفراشة — فهو سجين ضد مبادئه . وفرق كبير بين موقفه فى كلتا الحالتين . إنه فى سجنه الأول كان يقدم من نفسه قرباناً على مذبح التحرر السياسى ، وفى سبيل تحقيق ذات طبقة بأسرها من خلال تحقيق ذاته السياسية — حيث تنبع القضية العامة من خلال القضية الخاصة . ولقد خرج من سجنه السياسى منتصراً على نفسه . . ولكنه يفقد ذاته تماماً فى سجنه الثانى ، سجن الفراشة أو سجن الارتداد السياسى كما قدمنا . وتتضاءل قضية وجوده تضاؤلا شديداً ، فبعد أن كان يحاول تحقيق العام من خلال الخاص ، أصبح الآن يهفو إلى تحقيق الخاص من خلال الخاص . انحصرت قضيته فى البحث عن ذاته الضائعة فى خضم التفاهة والانحلال والفسق والنفاق . . ضاعت فى النقيض . وكان لا بد أن تضيع . فمن المستحيل أن تتلاقى المتناقضات .

وهذه الطبقة المنحلة التى تسلس قيادها المادة والمظاهرة المتحللة من كل القيم الروحية ، تتمثل أصدق تمثيل فى شخصية الفراشة . وقد انجذبت الفراشة إلى النور الساطع المشع فى أعماق رمزى . . فحطت عليه . ولعل من عبقرية الكاتب هنا أنه يحصر تلك الطبقة فى فراشة ، وأن تحط هذه الفراشة على هذا الإشعاع الفكرى الوجدانى فتطفئه ، مع أنها تعرف بغريزتها أنها ستحترق لامحالة . . ولكن طبيعتها جبلت على أن تطفئ الضوء ولتحترق هى . إن هذه صورة لو تمعنا فيها لاتضح لنا مدى خطورتها . وأننا بقليل من العناء نستطيع أن نلمح البعد الذى تعطيه هذه الصورة الدرامية الرائعة ، وبالتالى يصل إلى أفهامنا كيف أن تلك الطبقة التى تنحصر فى شخصية الفراشة لاتطيق أن ترى ضوءاً ، وأى ضوء وجدانى وإشعاع فكرى تكمن خلفه مبادئ سياسية تقدمية ، فتندفع نحوه — بغريزتها — لتطفئه . وبإطفاء هذا الضوء الوجدانى والإشعاع الفكرى تحترق الحياة . إن غريزة التدمير تعمى تلك الطبقة عن رؤية الحقيقة فتندفع مدمرة نفسها بنفسها .

على أن المؤلف لم يشأ أن يجعل الأسود أسود على طول الخط ، والأبيض أبيض على طول الخط . صحيح أنهما ضدان لايلتقيان ، إلا أنهما فى المسرحية التقيا ولكن على صراع رهيب نتجت عنه قوة جديدة ثالثة ، خليط من مبادئ رمزى ونتاج الأسرة . فصديقه صلاح الصحفى التقدمى المتحرر يلتقى وهدى بنت الأسرة التى تشبعت بأفكار رمزى ومبادئه ، ويتزوج

صلاح بهدى ، ويبدآن حلقة جديدة فى سلسلة البحث عن الحقيقة من خلال تحقيق ذاتهما أولا .

وحتى سميحة الفراشة ، هى الأخرى إنما تبحث عن ذاتها من خلال كل تصرفاتها حيال زوجها وحيال المجتمع . لقد جذبها الضوء المشع فى الكاتب التقدمى رمزى فالتصقت به وتزوجته ، ظانة أنه سوف يحقق لها ماتصبو إليه . وما تصبو إليه إنْ هو إلاّ حياة قائمة فى رأسها فقط . هذه الحياة الخرافية نتجت من عشقها لنفسها . وعشقها لنفسها جعلها تفهم نفسها أكثر مما ينبغى . لذا فهى تطير من رجل إلى رجل . ومن رجل إلى رجل ضاع حلمها فى رحلة البحث عن ذاتها . وصدر رمزى هو أحنى صدر التقت به ، وقلبه أرحب قلب وسع سخافاتها واحتملها بما فيه الكفاية . وعلى المستوى الواقعى نراها تشده إلى حياة أسرتها ، وتريد أن تحوله إلى تفاهة من التفاهات التى تمتلئ بها حياتها . حالت بينه وبين قلمه وأفكاره ، بل بين وجدانه ، فلم ينتج شيئاً على الإطلاق . ولكى يحقق لها حلمها سعت لدى بعض الوسطاء فعينه مديراً لإحدى الشركات . ولأنه يحبها ، أو بمعنى أدق لأن قدره المحتوم أوقعه فى شراكها ، انساق وراءها وقبل الوظيفة ، ولكن أعماقه البيضاء تأبى التماثل مع هذا الجو العفن وتقيم حائلا معنويًا بينه وبين هذه العفونة ، فيفصل من عمله ، ويحاول العودة إلى وجدانه فلا يجد إلا جدباً وخواءً ، ويتسمر القلم فى يده ، حتى المسرحية التى شرع فى كتابتها لفرقة الطليعة ، والتى قال إنها ستعيد إليه كيانه . سترد إليه ذاته ، يكتشف أنها غثاء ، كلام سخيف لامعنى له ، فيمزقها إرباً ، وكأنه بذلك يمزق الأمل الباقى له فى استعادة ذاته . وفى تلك اللحظة التى يتحول فيها رمزى إلى حطام معنوى ، تكون سميحة الفراشة قد انطلقت لتحط على رجل آخر وهى بقايا رماد محترق . وينتحر رمزى كمداً . وانتحاره على مستوى الواقع الفنى للمسرحية يعتبر إنهاءً لحياته .. وعلى المستوى الآخر تأكيداً لموته المعنوى الذى حدث منذ مزق المسرحية .

أسوار .. وأشجار :

والسجن فى مسرح رشدى على اختلاف مستوياته المادية والنفسية .. تقابله دائماً الرغبة فى الانطلاق والتحرر . وهذه الرغبة بدورها تصحبها رغبة فى الازدهار والإخصاب . ولذلك ترى مناظر المسرحيات دائماً تحفل بالحدائق الخلفية أو الأمامية ، وبالشجيرات . ولاتخلو مسرحية من مسرحيات المؤلف باستثناء– اتفرج ياسلام– من شجرة ذات أهمية موضوعية وارتباط

عضوى فى التركيب الدرامى والنفسى . وبالنسبة لمسرحية الفراشة نرى من بين حديقة المنزل شجرات المانجو يبرزها المؤلف كتعبير مادى عن الكبت الجنسى مثلا أو النضج أو الامتلاء بالرغبات المكبوتة . والمشهد الذى تدور فيه أحداث مسرحية الفراشة ، والذى يعطينا إحساساً بأنه القفص الذهبى الذى خنق « رمزى » ذلك الطائر الفريد الذى كف عن الشقشقة والطيران . . نرى خلف هذا المشهد تماماً حديقة المنزل بأشجارها ، نرى عالمه الرحيب الذى فقده .

وإذا كان للأشجار والحدائق فى المعمار الفنى لمسرح رشدى هذه الأهمية ، فلعل نفس الأهمية – بالضرورة الموضوعية ونتيجة للتأمل الفلسفى عند الكاتب – تنسحب على الأسوار . فأغلب مسرحياته تحفل إلى جانب الحدائق والأشجار ، بالأسوار ، المادية والمعنوية . ونرى الكاتب ينص عليها ويجعلها جزءاً من البناء فى تركيب المشهد ، كالسور الحديدى الذى يطوق البيت والحديقة فى لعبة الحب . إنه إشارة مادية واضحة إلى السور الحديدى غير المرئى الذى يطوق أعناق شخصيات المسرحية .

وأول مايلفت النظر فى مسرحية لعبة الحب هو دأب المؤلف – بعد الفراشة – على تعرية القيم البروجوازية ودمغها بالعفن والغش والخداع . . إنه يقدمها لنا سجينة مفاهيمها الضيقة التى تنحصر فى حب الذات والانتهازية . وتكاد هذه العبارات تكون هى نفس العبارات التى تلقيها نبيلة زوجة عصام فى وجه أفراد الأسرة حينما قررت الانفصال عنه بعد أن اكتشفت زيفه وخداعه من خلال نكستها فى زوجها عصام .وعصام نفسه فاقد لذاته ، ولذا فهو يتخبط ما بين نبيلة زوجته وبين قريبتها لولا ، يدعى لكل منهما أنه يحبها وحدها ، وبرغم ذلك حينما تجيئه لحظة الاختيار نراه يجبن عن تحقيق ذاته ، لأنه لم يكن قد اكتشفها بعد ، ومن الواضح أنه لن يكتشفها إلا إذا تحرر من سجن قيمه البروجوازية التى تكبل شخصيته وتعيده إلى عصر الحريم . وضحية تلك التقاليد هى « سوسن » شقيقة عصام . وإن « عصام » بقيمه تلك يصبح سجانها العاتى . إنه لايسجنها فى مفاهيمه فقط بل يسجنها سجناً حقيقياً ويفرض عليها أحكاماً أقسى من الأحكام العرفية . وسوسن فى ظل هذه الأحكام القاسية فقدت ذاتها . وكان لابد لها أن تبدأ فى البحث عن هذه الذات . وكانت توشك أن تعثر عليها فى شخص حبيبها مراد ، ولكن سجانها « عصام » بما فيه تقاليد الأسرة التى تحكم جوها – يقف حائلا بينها وبين العثور على ذاتها فى شخصية مراد . فمراد فى نظرهم لايزال مجرد تلميذ فى

كلية الطب ومن أسرة فقيرة لاتناسب أسرتهم . وحينما تحاول سوسن الخروج على تقاليد الأسرة لاتفلح . فتحاول تحطيم أسوار سجنها ولو فى الخفاء ، إذ تلتقى بحبيبها مراد فى لحظة ظلماء فلعل هذه اللحظة الظلماء تكون أكثر استنارة من ظلام عقول أسرتها . ولكن مراد يطرد من عالمها إلى غير رجعة بعد تلك الفضيحة . . فتطفئ ذبالة الضوء فى حياتها .

والسيسى أفندى كاتب المحامى الذى يسكن لديهم فى حجرة صغيرة ، نموذج مألوف من البشر ، من ذلك النوع الذى يمكن أن نعتبره نتاجاً للنظام الطبقى فى أى دولة وفى أى عصر . إنه مصاب بمرض التطلع الطبقى وبه رغبة جامحة فى التعلق بأهداب الطبقة البروجوازية ولو عن طريق امرأة يتزوجها . وإذا كان عصام يفرض على أخته سوسن سجناً معنوياً فإن السيسى أفندى يضع أخته « نجف » فى حجرة يغلقها عليها ويحولها إلى « بضاعة » مكنونة تنتظر من يشتريها ، وبعد مساومات فليربحه الله فيها . وهى فى الواقع الفنى للمسرحية تتخذ تعبيراً صارخاً عن الجنس . . تصبح « فرخة » بضة مايكاد الدكتور زكى — عم عصام — يراها حتى يتحول إلى « ديك » مع أنه جاوز مرحلة الشباب من زمن بعيد . ولابد أنه على يديها سيستعيد شبابه المنصرم ، أى يستعيد كيانه . وفجأة يتخلى عن وقاره ويصبح روميو عجوزاً يقضى الساعات تحت شباكها يناجيها ويطلب منها الوصال ويستميل قلبها بالعبارات والهدايا ، بل يبرح به الشوق فيتهجم على حجرتها ويقتحم عليها وحدتها عنوة واستقداراً فى سبيل « ربع ساعة » فقط يقضيه معها وليكلفه من الثمن مالا يخطر على بال . وهذا موقف مضحك فعلا ، إلا أنه لاشك نوع من محاولة تحقيق الذات حتى وإن كان يعتبر المسألة مجرد « فعل ورد فعل » أو يرى أن « نجف » قطعة بسبوسة رآها فاشتهاها فصمم على أن يشتريها « ويلهطها » .

وكانت « نجف » تتمنع عليه ، وتسوق الدلال ، تعرض عليه جودة « البضاعة » ولاتمكنه من الاستمتاع بها أو وضع يده عليها إلا فى الحلال . لقد كانت ترسم عليه لعبة للإيقاع به ، ظانة أنها ستكون الفائزة . وإن لعبتها هذه هى الأخرى ليست إلا نوعاً من الرغبة فى الانطلاق من سجن أخيها ومعانقة حلم يحقق لها ذاتها ، فالأمل يداعبها فى أن تصبح زوجة الدكتور زكى ، وبالتالى تصبح واحدة من هذه الطبقة المستريحة المرفهة ، وهى لاتدرى أنها تسعى إلى حتفها ، وأنها سوف تساق من سجن إلى سجن أفظع .

وبرغم أن السيسى أفندى يقبض ثمن أخته فإنّه يشترى سجينة أخرى ولكن بلا ثمن . ولعل الثمن الذى دفعه يكون فى نجاحه فى الاستيلاء على عروس أحلامه « سوسن » شقيقة عصام .

وربما يكون السبب فى نجاحه فى الاستيلاء على قلب سوسن هو أن سوسن نفسها كانت فى لحظة استعداد تام لأن تبيع نفسها لأول قادم تشم فى شخصه رائحة نفسها ، تحت وطأة سجن أخيها عصام . ولقد استطاع السيسى أفندى أن يريها نفسها فى شخصه ، فى أحلامه ، فى خياله (راجع المشهد الدائر بينه وبينها من ص ٩٢ : ص ٩٧) ولعل فى ذهابها إلى حجرتها بعد هذا الاكتشاف وإتيانها بالكرافتات وإعطائها له ، خير تعبير عن موقفها منه . كانت هذه الكرافتات قد اشترتها من أجل أخيها ، سجانها . ورفضها السجان ، إذ رأى فيها خروجاً على طاعته ، رأى فيها تحرراً من قيوده التى فرضها عليها ، فإذا بالكرافتات – المعبرة عن حريتها وبممارستها الاختيار – تئول فى النهاية لمن ظنت أنه أعطاها الحرية ، حرية امتلاك نفسها وتحرر ذاتها . لقد رسم لها السيسى أفندى صورتها التى تحلم بها فلقيت الصورة صدى فى نفسها ، فاستجابت له . وهانحن نلمح فى ردودها الأخيرة إعراباً عن قبولها وصاله . فرد الفعل حينما طلب منها أن تسأل الأميرة ، كان الرد ردها هى ، هى الأميرة . . اقتنعت بأن كل شىء موجه إليها فى الصميم ، ثم إنها تذهب إلى حجرتها أخيراً وتحييه من الشباك كأنه هو الآخر أصبح أميرها وفارس أحلامها الذى سيخلصها من السجن . وليس هذا فحسب بل إننا نراه قد أيقظ فى نفسها الإحساس بنفسها ، حتى إنها تقف أمام المرآة تمشط شعرها وتتزين . . لكأنها تتزين له . ولعله قد اتضح من كلمات السيسى أفندى مع سوسن أن نظرته للموضوع نظرة طبقية بحتة ، حلم يراود نفسه بأن يصبح فى يوم من الأيام بروجوازيًّا كبيراً ، وفى كلماته صورة ناطقة للحياة التى يود أن يحياها فيما بعد عن طريق زواجه من سوسن . . ذلك إلى جانب « الأكلان » الجنس الذى يفرى أعماقه بفعل جمالها الصارخ .

وإذا سلمنا بأن الجنس – وهذا فى اعتقادى أمر مفروغ منه – طريق من الطرق المسلم بها فى تحقيق الذات . . لأضفنا إلى شخصياتنا التى تبحث عن ذواتها كل من زين وعائشة الخادمتين اللتين تتناحران على الزواج من حريش الطبال ، وحريش بطبلته يمثل الإيقاع النفسى لدوى الرغبة الجنسية فى الأعماق .

ومن خلال العلاقة بين الرجل والمرأة يرينا المؤلف أعماق كل هذه الشخصيات ، ويعطينا كثيراً من المعطيات التى لم تكن لتنكشف لنا إلا عن طريق العلاقة بين الرجل والمرأة على مختلف مستوياتها ، ابتداء من حريش الطبال وزين وعائشة الخادمتين إلى عصام وعمه الدكتور زكى . وإنى لأسأل سؤلا : أين الاستعراضات التكنيكية المزعومة هنا ؟ ! فى اعتقادى أن هذه

المسرحية برغم مافيها من تركيب درامى ، فإن تركيبها هذا لايعتبر – بتعبير شعبى – « فتاكة » فى الصنعة لمجرد « الفتاكة » . إنه على العكس من ذلك تركيب بسيط وطبيعى بالنسبة لما تزخر به المسرحية من شخصيات ومستويات . بل إننى أقول إن موضوعاً كهذا كان لايمكن التعبير عنه إلا بهذا الشكل النابع من طبيعته . وهانحن نرى أن كل موقف يكمل الآخر وكل شخصية تعبر عن نفسها وعن الآخرين ، ثم نلقى الضوء على مواقفهم . أما إذا كان المؤلف قد أجاد الحبكة وتحكم فى هذا العدد الهائل من الشخصيات فليس هذا ذنبه وإنما هكذا تطلب منا قيود الصنعة المسرحية . وهو يسمى مسرحيته بـ « لعبة الحب » . وهى فى الحق لعبة على المستويين ، لعبة المسرحية ، ولعبة الحياة الواقعية ، ونحن لكى نكتشف ذواتنا لابد أن يكون فى الأمر لعبة مانلعبها .

وفكرة السجن ، أو الأسوار ، تتبلور عند رشدى بصورة ناضجة ومكتملة فى مسرحية « رحلة خارج السور » . وهو كما قدمنا لايرى الأسوار فقط ولكن يرى معها رغبة أبطاله فى التحرر ، والانطلاق والازدهار . ففى رحلة خارج السور نجد حديقة وأشجاراً . وكالعادة دائماً نرى المؤلف يركز على نخلتين طويلتين تظهران من الحديقة . ومسرحية « رحلة خارج السور » تتميز ، من بين أعمال الكاتب كلها ، بشخصياتها التى تبحث جاهدة عن الخلاص . وفى بحثها قد تحكم تطويق السور حول نفسها بدلا من القفز خارجه ولذا فنحن نرى شخصيات بعينها تدمر نفسها تدميراً من حيث لاتدرى . والحق أنها شخصيات على الرغم من تعقيدها فإننا نرى الكاتب يرسمها بدقة وإحكام بحيث نراها عارية تماماً .

المؤلف . . وفلسفة الماضى :

ولأول مرة على خشبة المسرح المصرى يعرض نص أدبى يحتشد بكل هذه الأنماط الفريدة . إن هذه الأنماط تدخل مجال التعبير على يد كاتبنا وهى التى كانت بعيدة عن هذا المجال سواء فى الرواية أو فى المسرح . صحيح أن « نجيب محفوظ » ويوسف إدريس كشفا نقاب الواقع المحتدم بالشخصيات عن أنماط جديدة رأيناها على يديهما لأول مرة . غير أن الكاتب فى مسرحيته هذه ينزع إلى كشف النقاب عن أنماط كهذه التى يعرض لها فى رحلة خارج السور . هذه الأنماط السجينة التى تتخبط فى البحث عن ذواتها حاملة فوق صدرها مشكلة عامة من خلال مشاكلها الخاصة . ويبدو أن للماضى أهمية بالغة فى رؤية الكاتب الفنية

لأغلب شخصياته . بل يبدو كذلك أن له فلسفة خاصة بالنسبة للماضى فى حياتنا على وجه العموم . تلك الفلسفة التى تبلورت فى صورتها الناضجة فى مسرحيتى : رحلة خارج السور ، وخيال الظل على وجه خاص . وفى الرحلة نرى شخصيات انسحبت عليها ظلال الماضى بقتامتها فسودت حاضرهم وحجبت عن بصائرهم المستقبل فى صفاء ، فكانت النتيجة أن فقدت ذواتها تماماً .

ومع أنهم جميعاً يحلمون بالوصول إلى البر الثانى – وهو فى اعتقادى بر الأمان – فإنهم لايدركون مواقفهم تجاه حلمهم هذا ولايعرفون بالضبط ماذا عليهم أن يفعلوا لكى يتمكنوا من تحقيقه . ذلك أنهم يحيطون أنفسهم بأسوار من حديد تختلف من شخص إلى آخر . وواقعهم يطفح بالمرارة والدنس والبصمات السوداء . وما هو إلا صورة مصغرة للواقع العام الذى كانت ترزح تحته البلد كلها فى تلك الفترة السوداء من فترات تاريخها الحالك . وكلا الواقعين مرتبط بالآخر ارتباطاً عضويًّا وفى تغيير أحدهما تجديد للآخر . على أن الواضح من الواقع الفنى للمسرحية ليس هو كيف نغير الواقع بل كيف نغير أنفسنا أولا . فالواقع ، أى واقع ، لايمكن تغييره إلا بتغيير النفوس قبل كل شىء . وبالمسرحية عدد من الشخصيات التى ضحت للواقع كما هو وضعفوا أمامه ضعفاً شديداً حتى أحسوا بأن ذلك الواقع أقوى من أى تغيير – ونقصد طبعاً واقعهم هم الذى من خلاله يتضح الواقع العام . فعم كامل وابنه سعيد وابنته محاسن يستغرقون فى مأساة الماضى التى تجثم على صدورهم ، ويظل الماضى يشدهم حتى لايصبح هناك مجال لعودتهم إلى الحاضر بحال . وسعيد ومحاسن قد عاشا مشكلة الماضى من خلال المأساة التى يعيش فيها أبوهما عم كامل الذى فضل أن يكون شهيداً فى سبيل أن تظل سمعة زوجته نظيفة ومن ثم لايتعرض أولاده فى المستقبل لما يهين كبرياءهم . فقد انتحرت زوجته شهيرة دون سبب واضح وتركت من الأدلة المادية مايؤكد انتحارها ، وبرغم ذلك فلا يبرزها عم كامل خوفاً من أن تلوك الألسن سيرة زوجته بالسوء ومن ثم لاتخدش كبرياء أبنائه . . فكانت النتيجة أنه أضرَّ بهم من حيث أراد خدمتهم . فالذى حدث أن الرأى العام كله أدانه ودمغه بالإجرام برغم أن القضاء برّأه لعدم كفاية الأدلة ، وظلت إدانة الرأى العام له تطارده حتى أغلق مكتب المحاماة الذى كان يديره بحسن كفاية ، وتقوقع على نفسه . ومع أنه حاول تغيير هذا الواقع المر بتبصير الرأى العام بالحقيقة فإن محاولاته تؤتى نتيجة عكسية على طول الخط فاضطر إلى الإمعان فى التقوقع حتى اختفت ذاته الحقيقية تماماً داخل السور الذى طوقته به نظرة الرأى

العام له من ناحية ، ونظرة أولاده من ناحية أخرى . وكان بإمكانه أن يضرب بنظرة الرأى العام عرض الأفق خاصة أنه انعزل ولم يعد يحتك به احتكاكاً مباشراً . ولكن نظرة الإدانة فى عيون أولاده – جعلته يعانى من صراع أليم . وأصبح – كالفرس شهاب المقيد خلف سور الإسطبل يفرى أعماقه فى محاولة قفز السور – يعانى من كتمان الحقيقة ويود لو يحطم السور الذى طوق نفسه به . . ليتحرر – على الأقل – من الذنب فى نظر أولاده . ولكنه مع الأسف لايستطيع أن يغير من الموقف شيئاً . فسعيد وشقيقته محاسن قد أصابهما نوع من الانفصام العاطفى والنفسى عبرت عنه زاكية – كما عبرت عن بعض الشخصيات الأخرى – بانفصام شخصيتها وارتدادها إلى الطفولة البريئة .

أصبحت محاسن تتأرجح بين الارتداد إلى براءة الطفولة وبين استواء شخصيتها كصبية على وشك الزواج . وأصبحت – بالتالى – كعوامات الكوبرى كما يراها أعضاء اللجنة . . « فسدانة ومش فسدانة » . . أصيبت بانطوائية غريبة أبعدتها عن الواقع كثيراً ، تماماً مثلما أصيب أخوها سعيد الذى انحرف عن الطريق السوى وراح يبحث عن ذاته فى الارتداد إلى الماضى فى حين كان الأولى به أن يبحث عنها فى الحاضر والمستقبل . أما عم كامل فقد استطاع فى نهاية الصراع أن يقفز السور . . أن يعترف لها بالحقيقة بعد أن رآهما على شفا الهاوية . ولكنه بعد اعترافه يصبح كالفرس شهاب كذلك ، والذى استطاع أن يقفز السور فأطلق السايس الرصاص عليه فقتله . إن الفرس شهاب الذى كان يعبر بصهيله عن رغبة أبطال المسرحية كلهم فى قفز الأسوار ومن ثم تحررهم وانطلاقهم . . يعبر خير تعبير عن هزيمة عم كامل بتخطيه السور النفسى واعترافه بالحقيقة . هذا الاعتراف الذى لم يحل المشكلة بعد أن زادها تعقيداً . . إذ مادامت أم أولاده قد انتحرت – هكذا فكر ولداه – فليس من المعقول أن تكون انتحرت من تلقاء نفسها ، بل لابد أن يكون كامل هو السبب الخفى خلف انتحارها على أية صورة من الصور . وبهذا تتلاشى شخصية عم كامل وتصبح هى والعدم سواء . . كما تتلاشى شخصيتا سعيد ومحاسن .

وعم كامل الذى ضعف أمام الواقع وأمام الرأى العام ، ظن أن موقفه هذا يمكن أن ينسحب على ابن أخيه « فريد » ، ولكنه لم يكن يدرى أن ثمة فرقاً بين نظرة الجيلين للاتهام ، وأن ثمة فرقاً كذلك بين التهمتين . وفريد مهندس مجتهد ذو أفكار تقدمية ، يريد أن يحقق لبلده بناء كوبرى يوصلهم إلى البر الثانى . والكوبرى هو أى معبر إلى عالم أفضل ملىء بالورود .

والرياحين تظلل سماءه صفاء الحقيقة . . وبذلك يصبح البر الثانى هو بر الأمان حقيقة ، وبالتالى يصبح حلم شخصيات المسرحية – خاصة كريمة – بالوصول إليه حلماً ذا بال. فهو ليس حلمهم فقط ولكنه حلم البلدة كلها . ولعل حلم الوصول إلى البر الثانى يكشف لنا عن موقف سياسى خطير كانت تقفه حكومة ذاك العهد من البلد . وليس هذا وعيهم السياسى – تقف فى وجه مصلحة نفسها أخيراً . المهم أن البلد فى حالة من الاضطراب وفقدان الذات تُهيئ له حلماً بالوصول إلى شاطئ الأمان هناك فى حصن البر الثانى . وكلفت حكومة ذلك العهد المهندس شريف سامى ببناء الكوبرى . ولكن شريف سامى كما جاء على لسان أحد أعضاء اللجنة ابن شرعى لذاك العصر الفوضوى الفاسد ، فكان أن طوح بضميره فى أعماق البحر الذى جاء يرسى فيه دعائم الكوبرى ، وأقام عوامات فاسدة بناها من الطين بدلا من أن يبنيها بالمسلح والخرسانة . لذلك حينما كلف المهندس فريد بتكملة بناء الكوبرى فوجئ بأن الأساس غير سليم ، وأن هذه العوامات ماهى إلا كمين نُصب للإيقاع بكل الأهالى وإغراقهم فى البحر . وموقف شريف سامى كموقف فريد ليس مجرد موقف مهندس تجاه الآخر أو تجاه الحكومة والرأى العام ، بل لايعتبر موقفاً معماريًّا بمعناه السطحى ، إنه كما هو واضح موقف سياسى بحت يخلع على كل من فريد وشريف صفة الزعيم أو المخطط السياسى ، إذ أننا ببساطة شديدة نتبين مدى ماتومئ إليه العوامات من ماضٍ ثورى ، يمكن أن نطلق عليها اسم « أسس » حياة ثورية جديدة كلف أحدهما بعد الآخر بمهمة تخطيطها وبنائها .

وإذا سلمنا بهذا المعنى فإنه يتضح لنا تبعاً لذلك معنى كبير تتضمنه المسرحية وهو أن الأمة – أى أمة – لكى تكتشف ذاتها تحقق لنفسها الأمن والراحة ، لكى تعبر مرحلة التخلف والفوضى إلى حياة أفضل لابد أن يتوفر لها – أولا – الوعى بنفسها وعياً سياسيًّا وبموقفها كذلك من مشرعى حياتها . ولكى يتوفر لها هذا الوعى لابد أن تحطم الأسوار من حولها – أى أسوار – ثم تتحرر من ربقة الماضى بكل عفونته وقتامته ، وتستمد منه طاقة ثورية هائلة تدفعها لتغيير واقعها المرير . ولقد أدرك حامد هذا المعنى ولكنه عاجز عن التعبير عنه . وحامد كاتب يهوى الخلق الفنى مرت عليه فترة نضبت فيها قريحته وعز عليه الوحى والإلهام ، ربما لأن الواقع كان كالبركة الآسنة لايمده بماء جديد يتدفق فى كيانه طاقات خلق . وكانت ثمة مسرحية بين يديه يريد إنهاءها ولايمده الواقع بنهاية منطقية مناسبة ، لأن « السور عمال يعلا والنور عمال يقل . . قوللى بقى أنهى المسرحية إزاى » . وكان شقيقه فريد ، برغم انقلاب الرأى العام ضده بفعل

إشاعات الرجعية ، أكثر إدراكاً للموقف منه : « أنا فى الأول كانت الدنيا قدامى زى ورقة الدبان ، فى كل خطوة الواحد يتعك ، يتعاص ، يتوسخ ، قعدت مدة مش قادر أتخلص من الإحساس ده ، وبعدين بعد قرار المجلس كنت شايف الناس حوالى زى مايكونوا وحوش ، ضرورى أحاربهم ، الشر فى كل مكان . . قوى . . عنيد . . زى ألسنة النار . . إلخ » . وإذا كان حامد « شايف الناس كلهم مجانين » ، فإن فريد يرى أنهم « مساكين . . بيغرقوا وهم مش حاسين » . . وعشان كدة ضرورى الكوبرى يتبنى ، ويتبنى على أساس ولاحنغرق كلنا . . المية وصلت لغاية هنا . . أنا شايف كل حاجة بوضوح دلوقت . . عمر الدنيا ماكانت أوضح قدام عينى » . وتصميم فريد على بناء الكوبرى الذى ينتج عن وضوح الرؤية أمامه ، يصاحبه ارتفاع الأمل فى نفس حامد فى العثور على نهاية للمسرحية . ومسرحيته هى مصغر للمسرحية الكبرى التى يشكلها الواقع الخارجى ، ويصاحبه كذلك أمل كريمة فى الوصول إلى البر الثانى ، ولكن متى ؟ هذا مالايبديه فريد . غير أن نهاية المسرحية تبدو معقدة . فى رأى فريد أن « اللى عملوا السور هم نفسهم اللى يهدوه ، كل واحد يهدم بايده الحتة اللى بناها ، دى الطريقة الوحيدة » . غير أن حامد إذ يبدو متشائماً من هذه النهاية المعقدة غير الثورية والتى يرى أنها تزحم المسرح ، فإن « فريد » يعود مؤكداً أن « ماحدش حيبنى الكوبرى يا كريمة إلاّ الناس نفسهم ، أهل البلد » وليس بالطبع أهل البلد على وجه الإجماع ولكنْ نوع خاص من أهل البلد مثل « أنا وانتى وحامد ويوسف ، وفيه زينّا مايه على الأقل وبكرة الميه يبقوا ألف ، والألف يبقوا عشر تلاف ، لغاية مايبجى يوم كل واحد فى البلد يقدر يبنى الكوبرى بايديه » .

ومن الواضح أن الفريق الذى انتصر على الواقع وتحرر من أسره وآمن بضرورة تغييره قد بدا أكثر تحرراً وانطلاقاً . وأما الفريق الثانى ويمثلهم « سعيد » فى نهاية المسرحية – ويمثل كذلك انمحاق ذواتهم ، فإنه لايريد الاعتراف بإمكانية تغيير الواقع ، بل يسحق الأمل بحذائه ممثلا فى الوردة التى جاء بها فريد من البر الثانى ، والتى تؤكد بدورها أنّ البر الثانى ليس خرافة . على أن هذا لايؤثر فى كريمة ، فكريمة تنتمى إلى الفريق الذى تحرر برغم النكسة التى أصابت فريد ، ولذا فهى « شايفاها قدامى . هى . صاحية ومزهزهة . ومنورة . . والبر الثانى أهه . . واسع وعريض . . ومنور . . . إلخ » . والحق أن المسرحية مليئة بالكثير مما يمكن تحليله والتحدث فيه إلى مالانهاية . ولكننا فى هذا المجال السريع لن نتعرض لأغلب المعطيات الأخرى التى نراها لاتتصل بموضوعنا .

إيقاع الفعل :

وإذا كانت مسرحية « رحلة خارج السور » تتخذ من المزج بين الماضى والحاضر ، بين المجاز والحقيقة ، أسلوباً للتعبير عن فلسفة الكاتب فى طغيان الماضى على الحاضر بصورة تعرقل الإنسان عن التحرر . فإن مسرحية « خيال الظل » تبلور هذا الأسلوب بصورة أكثر عمقاً وأصالة ونضجاً . وكما قدمنا من أن أبطال رشدى يبدءون البحث عن ذواتهم من اللحظة التى يكون فيها السجن قد أطبق على صدورهم . . تؤكد الآن كذلك أن السجن فى خيال الظل هو ظلال الماضى القائمة . والظل طبعاً هو الماضى ، والإنسان يخلف ظله وراءه أى يخلف ماضيه . وخيال الماضى ، أى خيال الظل هنا هو الجدار السميك المظلم الذى ينتصب أمام عينى عادل محمود وكيل النيابة . . يعطينا المؤلف هذه الرؤيا ، ويعطينا كذلك — قياساً على ماقدمنا — حديقة مليئة بالأشجار .

وأود لو يسمح لى الناقد المسرحى الأمريكى الكبير فرنسيس فرجسون باستعارة عنوان مقاله الضافى الذى كتبه عن مأساة أوديب : إيقاع الفعل التراجيدى ، لاتركه ينسحب على مسرحية خيال الظل ، صحيح أنّ هناك اختلافاً فى الايقاع التراجيدى للفعل بين أوديب وعادل محمود بطل خيال الظل ، وهو أن أوديب حينما يدين نفسه فى النهاية فإنه يصدر على نفسه الحكم بالقضاء على نفسه فى حين نرى عادل محمود يدين نفسه حقيقة ولكنه يصدر الحكم على نفسه فى النهاية باسترداد نفسه . إنما الصلة بين البطلين أن كليهما يبحث عن الحقيقة من خلال البحث عن ذاته أو تفسير ماغمض من هذه الذات . ولا ننسى أن كليهما يضع نفسه — دون إرادة منه — موضع الاتهام ، وفى نفس الوقت هو المدعى العام والقاضى .

فحينما ذهب عادل محمود وكيل النيابة ليحقق فى قضية مقتل الألفى بك إثر بلاغ جاء للنيابة (وهذا البلاغ يذكرنا بالنبوءة التى حركت أوديب وحفزته للبحث) لم يكن فى حقيقة الأمر ذاهباً للتحقيق فى قضية مقتل الألفى بك وإنما كان يحقق فى قضية مقتله هو . وربما تكون شخصية الألفى ليس لها وجود مادى . . ولعلها تكون شخصية عادل محمود نفسه أو تجسيداً لصورة مستقبله . فالألفى كما هو واضح فى المسرحية مستشار سابق من أشهر وأعظم رجال القضاء فى حينه ، وكان بارعاً فى العثور على الحقيقة من خلال أى قضية يحقق فيها ، وبالتالى كان مصدر ثقة عظمى فى هذه الناحية . وعادل هو الصورة المصغرة للألفى ، هو ماضيه المزدهر

امتد فى الحاضر. ولقد أصيب الألفى بمأساة التعلق بالشباب ، وود لو يتجمد به الزمن عند ذلك الشباب حتى يظل طول عمره مزدهراً . ولما كان الزمن لايعترف برغبته والأيام تمر سريعة متوالية ، لذا فقد توقف الألفى عن المضى مع الزمن وإن كان سنه يزداد كبراً . وحين أراد التغلب على فعل الزمن فى صحته لجأ إلى تعاطى عقاقير طبية تحتفظ له بشبابه . ولم يكتف بهذا بل عمد إلى خداع نفسه وزيف لها شباباً بزواجه من الفتاة الرقيقة البضة « سلوى » التى ظن أنها المرأة الوحيدة التى يمكن أن يرى فيها صورة صباه المنصرم . وإذا كانت هذه المرأة قد خدعته – دون قصد منها طبعاً – وأوهمته بشبابه لفترة فإن العقاقير الطبية لم تقو على إيهامه ، بل كانت سماً سرى فى كيانه وهوى به فمات.. قتل نفسه – أو بمعنى أدق – قتله الماضى .

والماضى الذى قتل الألفى بك هو نفسه الجانى فى مقتل عادل محمود – قتل الألفى نفسه وكذلك فعل عادل . والموت المادى الذى حل بالألفى هو الصورة المقابلة للموت المعنوى الذى حل بعادل . ولقد وقعت جريمة قتل عادل منذ خمس سنوات تقريباً حينما صدم فى « ماضى » زوجته وحبيبته وملهمته « عايدة » التى كانت تمثل صفاء نفسه وضوء وجدانه الذى يهديه إلى اكتشاف الحقيقة فى أى جريمة يحققها . منذ اكتشف أن لحبيبته ماضياً مشيناً أصبحت ظلال ذاك الماضى القاتمة تتخايل لنفسه فتظلل صفاءها بسواد خبيث حجب الضوء عن طريقه إلى كشف الحقيقة وباحتجاب الحقيقة عن فطنته احتجبت ذاته بل انسحقت وضاعت . . ولم يبق له سوى أمجاد الماضى يعيش عليها . فسمعته المبنية على أمجاد الماضى هى التى لاتزال تمد حاضره بالثقة فى أحكامة التى يصدرها فى كل القضايا . . مع أنه هو نفسه يشك كل الشك فى ماهية قدرته الحالية على استصدار الأحكام ، بل إنه لايقتنع بأن ثمة عدلا يوجد فى أى حكم أصدره فى قضية من القضايا التى حققها بعد انفصاله عن حبيبته عايدة – أو بالأحرى بعد انفصاله عن ذاته الحقيقية . بدليل أن طلقات الرصاص لاتزال تدوى فى سمعه معبرة عن صراخ أولئك الضحايا الأبرياء الذين ظلمهم .

وبدأ عادل محمود يحقق فى قضية مقتله من خلال قضية الألفى بك التى تعتبر فى نفس الوقت قضيته هو الأصيلة . وكان إيقاع الفعل يكشف لنا شيئاً فشيئاً عن المجرم الحقيقى خلف هذه الجريمة الغريبة . وقد يبدو أن « عادل محمود » هو الذى يحرك القضية بأحداثها . ولكن الحق أن الذى كان يحركها فعلا هو شخصية زوال بكل ماتومئ إليه من بعد . فزوال يعنى الطيف أو الخيال الذى يوجد ولايوجد . إنه موجود بلحمه ودمه ومع ذلك فهو غير موجود ،

لأنه زال وأصبح طيفاً منذ ليلة زفافه . فقد زوجه الألفى بك من « هدية » التى رباها ولايعرف لها أباً ولا أمًّا بل تبناها من حيث لا يعرف لها مصدراً ، وكان يحبها حبًّا كبيراً لذلك فقد أهداها إلى زوال خفير السراية الذى كان بدوره يحبه حبًّا كبيراً . وزوال ذو أمجاد غابرة فى الأفراح والليالى الملاح ، وفى ليلة دخلته على عروسه هدية اكتشف أنها ليست عذراء ، فأفقدته الصدمة صوته ووعيه وذاته الحقيقية . . ثم زال من عالم الوجود الحسى المعنوى .

وإن شخصية زوال لترتبط فى ذهنى – بحكم وضعه فى المسرحية فقط – بشخصية تريزياس فى مأساة أوديب ولا أدرى لِمَ؟ برغم البعد الشديد بين طبيعة كل من الشخصيتين . وربما لأن شخصية زوال – من الناحية المقابلة – كانت كذلك هى المرآة الحقيقية – ولكن المهشمة ، كمرآته التى يعلقها على صدره إشارة إلى ذاته المشوهة – التى كشفت لعادل محمود صورة مأساته . ولقد بدأ إيقاع الفعل بتنظيم التقاء عادل فى أثناء التحقيق بشخصية سلوى ، تلك الصبية ذات العود الريان ، والتى إذا قيست بعمر الألفى تعتبر فى سن حفيدته . وكانت سلوى صورة طبق الأصل من حبيبته عايدة ، حتى لقد اختلط الأمر على عادل من تلك اللحظة وصار ماضيه يتداخل فى حاضره ، ويكاد كل منهما يحجب الآخر ويكاد عادل والحقيقة يضيعان بينهما .

لكأن عايدة قد بعثت من جديد فى سلوى . وإنه لمن عبقرية الكاتب هنا أن تكون سلوى شبيهة عايدة لكى يحدث بذلك التجانس بين الجانبين فى القضية على مستوييها . فعايدة هى الأصل خلف مأساة عادل ، وسلوى هى الصورة خلف مأساة الألفى وكلتاهما موضع الاتهام من عادل . فإذا كانت عايدة –كما هو مترسب فى أعماق عادل – هى قاتلته . . فلابد أن تكون سلوى تبعاً لذلك هى قاتلة الألفى . هكذا تشبث عادل بهذا المنطق الجزافى ! وبرغم أنه يضع سلوى موضع الاتهام فى اللحظة الحاضرة مثلما وضع عايدة فى اللحظة الغابرة . . فإنه يحبهما كلٌّ مرتبطة بلحظتها . وكان لابد أن يحدث ثمة علاقة حب بين عادل وسلوى تماثل مع تلك التى حدثت بينه وبين عايدة . . لأن عايدة كانت ملهمته فى ماضى حياته المزدهر . . وسلوى هى كذلك ملهمته فى هذه القضية الحالية . ولانتجاوز الحد إذا أكدنا أن « عادل » بالاختصار استدعى عايدة ليحاكمها فى شخص سلوى فى اللحظة الحاضرة .

على أن القضية تنكشف شيئاً فشيئاً وتزداد وضوحاً بعد أن تفجرت فى زوال . فزوال الذى أفقده الماضى شخصيته بصورة لم يعد من الممكن فى ظلها أن تعود من جديد . . تستيقظ فى

أعاقه الرغبة فى خنق المأساة . ذلك أن الماضى ، أو المأساة ، تجسد له فى صورة مادية لحماً ودماً ، حيث لبست هدية ملابس الزفاف وعادت عروساً كليلة الدخلة بهدف أن تذكره بنفسها . . فكانت النتيجة أنها جسدت له المأساة . . فخنقها وأعلن ذلك بمنتهى الفرح ، كأنه استراح من عبء ثقيل . وموقف زوال هنا يذكرنى بموقف عم كامل فى رحلة خارج السور حينما تخفف من سره ومات موتاً معنوياً . كذلك زوال . أزاح شبح العار عن نفسه ثم فقد النطق إلى الأبد . وفى هذه اللحظة التى كان يفقد فيها النطق كان يدوى فى سمعى صهيل الفرس شهاب الذى قفز السور وتلقى الرصاص فمات على الفور .

ومنذ تلك اللحظة بدأت عناصر كثيرة مكونة من الشخصيات التى تعيش فى الحاضر بكل كيانها كحسن وزوجته والدكتور منصور بالاشتراك مع لونا التى تعيش فى الماضى بكل كيانها أيضاً . أقول بدأت كل هذه العناصر تتضافر لتلقى على القضية كثيراً من الضوء . وتجيئه الحقيقة أخيراً ، مضافاً إليها كل الملابسات السابقة التى أسهمت فى توضيحها ، فى تقرير الطبيب الشرعى الذى قرر أن الألفى فعلا هو الجانى الحقيقى على نفسه – أى أن « عادل » بالتالى هو الجانى الحقيقى على نفسه ، وأن دواءه الوحيد هو التخلص من ربقة الماضى . وكان وعيه بذلك رهناً ببراءة سلوى من دم الألفى . وبراءة سلوى من دم الألفى يعنى بالضرورة الموضوعية براءة عايدة من دم عادل . وقد ظهرت براءة سلوى فعلا . . إذن فعايدة بالتالى بريئة . إذن لاضير عليه فى أن يعود لصفائه القديم . . فى شخص سلوى وهذا ماقد حدث .

تحقيق الذات . . بمعنى استردادها :

وتراجيديا البحث عن الذات فى مسرح الدكتور رشدى تكشف عن الكثير من مآسى النفس الإنسانية . . وعن الكثير من الدروب والمتاهات التى تحفل بها هذه النفس . والإنسان خلال رحلته الدنيوية القصيرة ليس إلا موظفاً لتحقيق ذاته فى أغلب الأحيان . وبالنسبة لهذا الموضوع الهام نرى المؤلف يرينا شخصيات أعماها واقعها عن الوعى بنفسها أو بواقعها أو بإمكانياتها أو قدرتها . . فباعوا أنفسهم لقوى مادية أو ميتافيزيقية لها دخل كبير فى حياتهم . وإذا بحثنا فى كل مسرحيات المؤلف لوجدنا شخصية هنا وأخرى هناك باعت نفسها لشىء ما . وفى فلسفة المؤلف من يبع نفسه لايستطع استردادها بحال . وبتطبيق هذه النظرية ، تبين أن « رمزى » مثلا قد باع نفسه للفراشة أو للقيم البروجوازية ، باع نفسه للنقيض . فظل طول

عمره يعمل جاهداً على استرداد نفسه ومع ذلك لم يفلح فى استردادها . وعلى هذا يمكننا أن نسحب نفس المعنى تقريباً على أغلب الشخصيات التى حفلت بها مسرحيات الكاتب وهى فاقدة لذواتها والتى عجزت فى النهاية عن تحقيق تلكم الذوات أو استردادها . . إن بعضهم قد باعها فعلا لقوى ماتختلف من مستوى لآخر .

وللدكتور رشدى وجهة نظر خاصة ربما تبدو من خلال كل أعماله ، وهى أن تحقيق الذات يرتبط فى كثير من الأحيان ببيع النفس . فأنت قد لاتشعر بفقدان ذاتك فقداناً حقيقياً إلا إذ بعت نفسك . وبيع النفس دائماً تختلف أسبابه وملابساته من شخصية إلى أخرى ، وكذا من بيئة إلى بيئة ، وإن كان هناك خيط خفى رفيع يربط كل تلك الشخصيات برباط وثيق . فنحن نرى مثلا أن خيال الظل الذى حجب عن عادل محمود حقيقته يتصل من قريب أو بعيد بطيف الخيال الذى حجب عن سعيد الشاعر فى « اتفرج ياسلام » صفاءه : « يارب ليه أعطيتنى الحب والجمال . . وحجبته عنى بطيف الخيال » ، وصفاءه يتمثل فى جاريته وفاء : « وفاء جاريتى . . حبيبتى . . اللى ماعرفهاش ماعرفش الحب » وقد اشتراها من تجار يونانى بألف دينار . وبرغم أنها لم تغن لليونانى — لسبب بسيط وهو أنها مع اليونانى لم تكن قد تعلمت الغناء بعد ، وأن « سعيد » هو الذى علمها كيف تتغنى بحبه ، حيث أعطاها الحرية . . غير أن ماضيها مع اليونانى يلاحق صفاءه مع أنها « إيه نصيبك من اسمك . . قالت كله . . وفاء . . وفاء لمين ؟ . . لكن أنا اللى علمتها تغنى . . عمرها ماغنت له . . نسميها إيه البابة الجديدة ؟ » .

ومن هذه القضية الذاتية الخاصة ينتقل سعيد إلى القضية العامة (وهذه كما قدمنا إحدى أساليب المؤلف : الكشف عن العام من خلال الخاص) وهى قضية البحث عن الحقيقة العامة من خلال محاولة البحث عن الذات الخاصة . وسعيد شاعر يؤلف البابات التى يلعبها خيال الظل ، ويستلهم صراعاته الداخلية موضوعات وقضايا سياسية يضمنها باباته . أو قل إنه يربط بين صراعه — دون إرادة منه طبعاً — وبين الصراع القائم على مستوى الواقع الفنى للمسرحية وبين السلطان . وهو ينطلق من صراعه حول : « أبيعها ؟ وده معقول ؟ وماأبيعهاش ليه ؟ مش جاريتى ؟ إزاى أحب جارية اشتريتها بفلوس من اليونانى ساعات لما تبص لى بعينها المليانة أشوف نفس العينين بتبص فى عينيه ونفس الايدين بتلمس إيديه ونفس الـ . . الطف يارب . . الجوقة . . الجوقة . . أبو خاطر » . وليس هذا فحسب بل إننا نراه بطريقة أو بأخرى

يربط بين وفاء كوفاء له وبين « وفاء » الشعب لنفسه ، لقضيته : قضية العثور على الحقيقة فى مجتمع تتعطل فيه العدالة من خلال تحقيق ذاته كشعب. والسلطان سليمان أغا يحب الدراويش والمجاذيب ولذا فقد أقام بعض الناس من أنفسهم مجاذيب إرضاء لنزعته ، وإذ يتحركون فى موكب الدروشة إلى قصر السلطان يشيعهم سعيد محدثاً نفسه : « آه ياوفاء . . يشدنى إليكى حب عظيم . . ويفصلنى عنك حزن أليم . . رحمتك يارحيم . . الجوقة ياعبد العال » . وسعيد حينما يقدم الناس فى باباته فإنه يظهرهم لنا ملتصقين بصفتهم التى يراها المؤلف دائماً ، وهى عدم وعيهم السياسى – بأنفسهم وبقضيتهم – الذى ينمى فى أعماقهم حكمة : « اللى يتجوز أمنا نقول له يا أبا » . فهو يظهر لنا الشعب تارة فى صف خالد بن النعمان حيث اصطفاه السلطان وعينه شاهبندر التجار وتارة أخرى فى صف رضوان حيث أحله السلطان مكان خالد بن النعمان .

وينتصر أحد طرفى الصراع فى أعماق سعيد فيبيع وفاء للمرابى « أبو المعاطى » الذى ينوى استغلال صوتها استغلالا ماديًّا . وأبو المعاطى فى سبيل المكاسب المادية الحقيرة يغرى أخاه « سيد » بأن يتملق السلطان فيصنع من نفسه مجذوباً لكى يمنحه السلطان مرتباً . وحينما يبدأ سيد العبيط فى هذه اللعبة يتقلب الأمر ويسجنه أخوه فى حجرة مظلمة ويصنع منه شيخاً ذا ضريح يزوره الناس ويتبركون به ويقدمون له النذور جزاء تنبؤات يوهمهم بها أبو المعاطى . وفى هذا السجن يعانى سيد الأمرين ويتوق إلى نسمة هواء ويصبح كالفرس شهاب سجين أسوار ، يصهل ويفرى أعماقه محاولا القفز إلى دنيا الحرية ، معبراً بذلك عن ضياع سعيد وبحثه الدائب عن وفائه فى شخصيات كثيرة يلتقى بها ويشتريها . وكالفرس شهاب أيضاً حينما يخرج سيد من السجن فى النهاية يخرج محطماً فاقداً لذاته التى باعها لولاء السلطان بالراتب الشهرى الحقير ، ويكتشف أنه كان حماراً كبيراً ، ويظل وعيه الباطن يردد على لسانه كلمة (أنا حمار) طوال بقية المسرحية . وسيد شخصية من نفس الخامة الدرامية التى صنعت منها شخصية زوال وشخصية عم كامل .

وفى قصة خالد بن النعمان التى يعبر بها الشاعر سعيد عن القضية العامة ، نلمح وجهة نظر المؤلف فى « الاتهام » بوجه عام . نعم كامل فى رحلة خارج السور لم يستطع الفكاك من الاتهامات التى وجهها إليه الرأى العام ، وكان ذلك من دوافع يأسه ومن ثم تقوقعه داخل مأساته حيث اقتنع بنظرية أنه مادام الناس قد اتهموك فلا مجال لتبرئتك . . تلك التى كان يريد

تطبيقها على موقف ابن أخيه المهندس فريد . وسعيد فى « اتفرج ياسلام » يكرر نفس المعنى ، ويقدره بالنسبة لخالد بن النعمان الذى تخلى عنه السلطان فجأة وترك الناس تتكهن الأسباب و . . تتهم : « ماهو مادام اتهموك . . مها قلت ومهما عدت أوعى تصدق أنه حيرجع يبقى لك كيان . وادى ظلم الإنسان لأخيه الإنسان » . ولعل مأساة خالد بن النعمان هى أنه باع نفسه لولاء السلطان فلما سحب السلطان ولاءه ضاع خالد بن النعمان ولم يستطع استرداد كيانه . وإننا لنلمح تشابهاً بين العزلة النفسية التى تمت فى موقف خالد بن النعمان وبينها فى موقف عم كامل . فإذا كان أولاد عم كامل قد انضموا بدورهم للرأى العام فإن خالد بن النعمان « حتى مراته نفسها . . مراته نفسها بعتت لأهلها . . جم خدوها وعلى بيت أبوها ودوها ، وأصبح خالد ابن النعمان وحيد ، إيده ماتلمسش إيد ، ولسانه مايترلش على لسان » . غير أن عم كامل إذا كان يعبر عن سجن النفس داخل مأساتها فإن خالد بن النعمان يعبر تعبيراً مباشراً عن بيع هذه النفس . . وعن قضية العدالة المعطلة فى المدينة . . وبطريق غير مباشر . . عن وحدة سعيد وحيرته فى البحث عن نفسه خلال جو تعطلت فيه العدالة فساد فيه — بالتالى — منطق الغاب .

ومسرحية ، أو « بابة » اتفرج ياسلام ، تبلور أحد أساليب المؤلف فى تراجيديا البحث عن الذات وهو بيع النفس . وإذا كانت مسرحية رحلة خارج السور تقف حتى الآن شامخة بين أعمالنا المسرحية المعاصرة على الإطلاق فإن « بابة » اتفرج ياسلام تعتبر فتحاً جديداً لأرض مسرحية خصبة يمكن أن يدخلها كتاب آخرون جدد بعد رشدى . والذين تتبعوا مسرح رشدى لاشك يدهشون لقلمه الذى خط حوار هذه المسرحية بالذات . فهو الذى دأب على تقديم شخصيات من المثقفين أو أنصاف المثقفين نراه هنا يقدم لنا شخصيات من قاع الحياة الشعبية فى القاهرة القديمة . والدارس لمسرح رشدى لابد أن يتوقف عند هذه الظاهرة التى تؤكد فكرة أن الكاتب إنما يصدر عن فكرة فلسفية واحدة . والحديث عنها يطول ويتفرع إلى مختلف القضايا التى نعالجها .

(٣)

المضمون الاجتماعى لمسرح يوسف إدريس

فى الوقت الذى اعتلى فيه نعمان عاشور خشبة المسرح المصرى بأولى تجاربه ، وبالتالى اعتلت قضية « الناس اللى تحت » مسرح الحياة ومسرح الفن فى آن معاً . . كان يوسف إدريس يقطع الطريق بحثاً عن « شخصية » القصة المصرية الحديثة ، القصيرة . ولا يمارى أحد فى أن جهوده قد حققت فى حياتنا الأدبية سبقين عظيمين وعلى غاية من الأهمية : أولهما أنه توصل فعلا وبما لايدع مجالا للمناقشة ، إلى « اللهجة » المصرية الصحيحة فى سياق الحدث القصصى . حتى لتوقن وأنت تطالع الأحداث أن كاتبها ليس إلا مصرياً أصيلا ولا يمكن أن يكون غير ذلك بتاتاً وثانيهما أنه – فضلا عن أرض الشرقاوى – أول فلاح عرض وشرح ووضع يده على الداء فى مكمنة علة الفلاح المصرى الأصيل .

ولكنه بعد أن يكتشف نفسه فى القصة القصيرة يكتشف بطريقة أو بأخرى ميله نحو المسرح . والحق أننا لو تمعنا فى أدب يوسف إدريس القصصى ، فلا شك سنكتشف أنّ به ظلا مسرحياً واضحاً وإن كانت القصة عنده لا يمكن أن تكون سوى قصة . ويتبدى ذلك واضحاً فى حواره بوجه خاص . إننا كثيراً مانراه حواراً مسرحياً فى إهاب طابع قصصى ، أو قل إن الحوار عنده يأخذ فى جانب من جوانبه طابعاً مسرحياً . . بمعنى أنه فى بعض الأحيان لايمكن ترجمته إلى سرد قصصى ، فضلا عن قيامه بوظائف أخرى ، منها رسم الشخصية ، وإعطاء الجو والبيئة . وكذلك الشخصيات فى أدب يوسف إدريس القصصى ، كثيراً ما تجىء مرسومة ومبنية بناء دراميا .. بمعنى أننا نتعرف عليها من خلال احتكاكها بالآخرين أو بالمواقف الحديثة أو باصطدامها بقوى مادية تولّد فيها تياراً فكرياً وما إلى ذلك من وسائل التعبير التى تنتمى إلى المسرح انتماءً شرعياً .

ولعل الأكثر من ذلك أن قصصه بوجه عام تحفل بالحركة الدينامية والمشاهد المكتملة المحبوكة حبكة درامية مسرحية ، كما فى قصة « جمهورية فرحات » مثلا أو « قصة حب » أو

قصة « حادثة شرف » وقصة « الحرام » على وجه أخص وقصة « طبلية من السماء » وقصة « شيخوخة بدون جنون » وقصة « أ – الأحرار » وقصة « الوجه الآخر » وقصة « أبو الهول » وعديد من القصص الأخرى . لاشك أننا نحس أن المؤلف فى كل من هذه القصص يضع شخصياته فى موقف معين ثم يعطينا قصة حافلة بكل الإمكانيات الدرامية من خلال هذا الموقف . ولا أعتقد أن أحداً ينكر أن هذا الأسلوب أقرب إلى المسرح . وقد يبدو من الواضح أننى أتهم قصص المؤلف بالنقص القصصى ولكنى على العكس من ذلك أؤكد أنه لولا أن فى أعماق المؤلف موهبة قصصية طافحة تستطيع أن تصبغ كل رؤاه بصبغة قصصية ، لجاءت أغلب قصصه مسرحيات من ذوات الفصل الواحد . . إن الموقف القصصى ، أو اللحظة ، فى قصص يوسف إدريس غالباً مايكون موقفاً مسرحيًّا بطبعه . وإذ يحس المؤلف بحسه المسرحى هذا ، نراه ينطلق إلى المسرح ، ويكون انطلاقه من داخل قصة قصيرة كتبها بعنوان « جمهورية فرحات » وكان الجانب المسرحى فيها يطغى على الجانب القصصى ، لدرجة أنه لم يبذل مجهوداً كبيراً عند تحويله لها من قصة إلى مسرحية . . ويصاحب هذه التجربة تجربة أخرى ليست أقل من زميلتها عمقاً أو نجاحاً تلك هى مسرحية « ملك القطن » التى قدمت مع « جمهورية فرحات » فى برنامج واحد . ولابد أن المؤلف كان ينوى كتابتها قصة قصيرة فتمردت عليه وصعدت من تلقاء نفسها إلى خشبة المسرح . وكان الواضح من هاتين التجربتين أن المؤلف يدخل المسرح لامنجذباً بسحر أضوائه بل كان كمن يسحب عائلته خلفه من بين سطور الصفحات ليجعل منها « سامرا » يعرض فيه قضيتهم الأزلية على مستوى الاجتماع العام . ولأول مرة على المسرح المصرى المعاصر نرانا نجلس باحترام أمام شخصية الفلاح المصرى ملك القطن .

وترجع أهمية هذه المسرحية إلى أنها أول عمل مسرحى يقدم شخصية الفلاح المصرى على حقيقتها دون تزييف . وفى تقديرى أنها – على المسرح – أكسبت الفلاح احتراماً فها نحن لانرى – كما جرت العادة لدى الريحانى ويوسف وهبى – نموذجاً « كاريكاتيريًّا » للفلاح المصرى بالغ السذاجة والتفاهة يصطدم بالقاهرة – لم تكن شخصية الفلاح المصرى قبل « ملك القطن » إلا نموذجاً للسخرية والإضحاك . . كما لو كان هذا الفلاح لم يخلق – فى نظرهم – إلا لبعث الإضحاك فى قلوب هؤلاء الدافعين أغلى القروش ليجلسوا فى هذا المكان ويضحكوا ، وليكن الفلاح حيواناً غريب التكوين يتفرجون عليه ويهزءون به . ولعل هذا مما

يؤكد قولنا فى مقام سابق من أن هذه الثورة المسرحية التى قيل إنها كانت على يدى الريحانى ويوسف وهبى لم تكن فى حقيقة أمرها ثورة مسرحية اجتماعية واعية ، وإنما كانت ثورة « برجوازية » تساندها جنيهات السادة ذوى القدرة المادية ، وهى تقوم على بقاء هذه الطبقة المترفة ، بل وظيفتها الأساسية – وإن شئنا قلنا الحقيقية – إمتاع هؤلاء بأى شكل وعلى أى وضع كان . ولكى تستمر هذه الطبقة فى مؤازرتها لهذه النهضة المسرحية الكاذبة ، فلا مانع من أن يعطيهم المسرح بحقوقهم « فرجة » تبعث فيهم إحساساً بالتفوق عن طريق عرضها لصور الكفاح على صدور الكادحين (مع تشويهها عمداً) وضيق الوعى عند الفلاحين ، بهدف التنديد بهم مثلا أو التشهير ، ابتداء من عمدة كفر البلاص إلى الرجل المنحوس فى مجالات البحث عن عمل . . إلخ .

من هنا كانت مسرحية « ملك القطن » تمثل فترة انتقال ثورية حقيقية فى مجال الموضوع المسرحى ، كالتى تحققت بالنسبة « للناس اللى تحت » . . حقًّا إن هاتين المسرحيتين يمثلان بداية ثورة فكرية اجتماعية على المسرح المصرى . فإلى جانب « المضمون الاجتماعى » والفكرى الذى يصعد إلى خشبة المسرح لأول مرة ، نرى أن المسرح كنمط فنى يتخذ شكله الأصيل ، والأكثر من ذلك ينتمى إلى مدارس معنية . و « ملك القطن » تقدم إلينا – كما قدمنا – الشخصية الأصيلة للفلاح المصرى الصميم ، ونعنى بها شخصية « قمحاوى » المرسومة بدقة وعناية . وتقدم إلينا كذلك قضيته الأزلية هذا الإقطاع . وهذه المسرحية ليست إلا امتداداً لما بدأه يوسف إدريس فى قصصه مع أبطاله الفلاحين على وجه أخص . ونستطيع ببساطة شديدة أن نضع أيدينا على وجهة نظر معينة للكاتب يتناول بعض القضايا الفنية من خلالها . وإذا دققنا النظر استطعنا أن نعرف أن وجهة النظر هذه تشكل فى حد ذاتها فلسفة خاصة بالكاتب تجاه فكرة الملكية الفردية وعلاقاتها بالأفراد وكثيراً مانرى بعض أبطاله تسيطر عليهم الرغبة فى الاستحواذ أو السيطرة أو حب السلطة .

العطاء والسلب :

و « سنباطى » فى « ملك القطن » يملك الأرض و « قمحاوى » يزرعها ، ولايملك إلا المجهود الذى يسفحه من عمره فى سبيل محصول يستحوذ عليه سنباطى فى نهاية كل عام . وربما تكون هذه المسرحية عملا تقليديًّا يتناول كذلك موضوعاً تقليديًّا هو إعطاء صورة حية لنهم

الإقطاع واستبداده بصغار الزارعين . ولكن هذا لايلغى أن بالمسرحية ملامح القضية التى تشغل تفكير المؤلف وهى كيف أن الإنسان يبرر لنفسه سلب ملكيات الآخرين . و « سنباطى » فى كل عام يزيف حساباً يعود بالخسران على قمحاوى ويحرمه ثمرة مجهوده . . وهو فى ذلك إنما يخدع نفسه بأنه يحصل على حقه ، وأن « قمحاوى » هذا لايستحق أكثر من هذه القروش القليلة التى ستبقى فى النهاية بعد الحساب . بل إن « قمحاوى » لايثير فيه أية عاطفة ، والشىء الوحيد المهم فى نظر « سنباطى » هو أن يهيئ لنفسه ولأولاده كل أمنياتهم ، وهم فى نظره دائماً أبداً محتاجون لكذا وكيت — دون تقدير أو نظر لنفس الأمنية التى دفعت « قمحاوى » إلى المثابرة فى رى الأرض وخدمتها من أجل محصول طيب والتى دفعت « سنباطى » إلى سلبه هذه الأمنية .

وفى تقديرى أن ثمة علاقة فكرية بين المؤلف وبين موضوع « الملكية الفردية » التى يسببها بتقاتل البشر . وهذه العلاقة تؤرقه وتجعله يتصور عالماً تسوده الطمأنينة وتتلاشى فيه الرغبات الدنيا بكل حضاراتها وشرورها . وهو يرى أن للأمانة سلطاناً كبيراً يمكن أن تتحقق عن طريقه المدينة الفاضلة . وفكرة الأمانة فى حد ذاتها تتصل اتصالا وجدانياً بشعبنا ، وله فى الدعوة إليها باع طويل ، وفى فلكلوره عديد من التفانين مغزاها الدعوة إلى الأمانة والحض عليها . والمؤلف يضع يده على هذا الجانب من فولكلورنا ثم يتخذ منه معبراً إلى عالم فنى ممتاز . فى هذا العمل يقدم إلينا حلمه بالمدينة الفاضلة ، على لسان الصول « فرحات » فى مسرحيته القصيرة « جمهورية فرحات » التى برغم قصرها تعتبر من أمتع ماظهر على خشبة المسرح المصرى آن ذاك . على أننا نرى شخصيته إنسانية منفردة قريبة إلى نفوسنا هى شخصية الصول « فرحات » الذى علم بالمدينة الفاضلة عن طريق الأمانة التى هى بدورها كنز لايفنى . الأمانة هى الأساس الأخلاقى الوحيد الذى يبنى عليه الصول فرحات جمهوريته ، فهى لو توفرت بين الناس لانعدم من الحياة أغلب الشرور . وهى فى حد ذاتها كنز ، يغنيك عن أى « ملكية » مادية أخرى ، لأنك مادامت « تلك » الأمانة فى داخلك فأنت بالضرورة إنسان غنى ، ومادمت غنياً فلن تسول لك نفسك الدخول فى حروب وحشية مع بنى عشيرتك . ولأن ذلك الرجل العاطل بطل حلم فرحات « يملك » الأمانة لذا فهو قد امتلك تبعاً لذلك كنزاً لايفنى . والكنز هنا على مستويين ، معنوى ومادى . أما المعنوى فهو الثراء الإنسانى العاطفى الذى يتمتع به ذلك العاطل برغم أنه عاطل . وأما المادى فهو ذلك الفص الماسى البالغ ثمنه « بالميت » ثمانون ألف جنيه ،

والذى ضاع من سائح هندى . ويتغلب الثراء المعنوى فى داخله على رغبته فى الثراء المادى ، فتغنيه أمانته عن الطمع فى حقوق الآخرين ، وبالتالى فهو لايفكر فى سلب « ملكية » السائح الهندى وإنما يسعى إليه ويردها له . وتشاء روعة الفكر الفولكلورى وطرافته فى وجدان فرحات ، أن يزدهر الثراء المعنوى ويؤتى ثماره فيضاً ، وحلالا . فالسائح لما ردّ إليه فصه الماسى أراد أن يكافئ العاطل بحفنة من ذهب ، ولكن العاطل غنى ، وليس ذا نفس خربة تعربد فى داخلها الرغبة فى الاستحواذ . . ولذلك فهو يأبى قبول حفنة الذهب لأنه أغنى من أن يقبل للأمانة ثمناً ، وتكون هذه اللفتة الكريمة من دواعى تعميق الصلة الإنسانية بين الرجل العاطل وبين السائح الهندى ، فيشترى هذا الأخير ورقة يانصيب يجعلها من نصيب المصرى . وبطبيعة الحال تكسب هذه الورقة مليون جنيه قيمة « البريمو » ، فماذا فعل بها هذا الأمين الذى أفرخت معنوياته خيراً وافراً ؟ . إنه لايقع فريسة لزهو الملكية الفردية أو لسلطتها فهو كما نعرف غنى . بل إن الشعور الفردى لديه يتلاشى تماماً ويصبح هو نفسه ذائباً فى الجماعة . فنراه يستغل هذه الثروة الطائلة فى التجارة . ومن هنا ينطلق رأس المال المادى بمصاحبة رأس المال المعنوى جنباً إلى جنب فينتجان أبهر النتائج ، إذ يبلغ الرجل من الثروة المادية حدًّا لايقاس به قارون . . فيطهر البحار ويملؤها بالأعلام الخضراء والسفن الحبلى بالنعيم ، ويبعث فى الصحراء عمراناً وحضارة وإنتاجاً ، ويعتنى بالقوة البشرية وبالأيدى العاملة فيهيئ لها حياة حافلة ، ويجعل مصر أغنى بلاد العالم قاطبة ، بمزارعها النموذجية وخدماتها الجليلة وحالة عمالها الرائعة . وبعد إحرازه كل هذه الأمجاد العظيمة . . يتنازل عن كل أمواله وممتلكاته للناس ، للشعب .

وحلم الصول فرحات تقابله الرغبة فى تحقيق نفس الحلم عن طريق العمل والكفاح من أجل التحرر السياسى ومن أجل غد أخضر ، متمثلة فى شخصية « محمد أفندى » الشاب السياسى المعتقل الذى يحكى له الصول فرحات حلمه . الحلم هنا تقابله الرغبة الفعلية الإيجابية فى العمل على تحقيقه ، ولكنّ ثمة حاجزاً بين الحلم والعمل يفصل بينهما ويمنعهما من الاندماج والتفاعل ومن ثم تحقيق الحلم عن طريق العمل والكفاح المدفوعين برغبة صادقة . وحلم الصول فرحات هذا يعتبر طبيعيًّا بالنسبة للمناخ الذى نبت فيه وترعرعت صوره . فالصول فرحات فى قسم البوليس يعتبر مصبًّا لإفرازات الحياة ، أو بمعنى أكثر موضوعية هو عين الكاميرا التى من خلالها تتجسم كل يوم صور شتى لشقاوات الحياة ومشاكلها الأزلية . . وكلها لاتتعدى التشرد والدعارة والسرقة والخناقات...إلخ . هذه الصورة التى تجمعها جميعاً وحدة سببية واحدة

خلقتها « مشكلة » الحياة . وحتى هذا الشاب السياسى المعتقل لم يجمعه بهؤلاء وأولئك إلا النضال فى سبيل انبساط الحياة . وكم لهذه الحياة الشقية فى الواقع من صفحات ومذكرات لاتنتهى ، يتصفحها ويحررها الصول فرحات ، ويتشرب معها عذابات الحياة . . فيحلم بمدينة فاضلة ، ويردد حلمه ، وعلى من ؟ على هذا الذى جىء به إلى هذا المكان عقاباً له على انتمائه الوجدانى إلى حلم فرحات الوردى . وربما كان هذا هو السبب الخفى الذى حال — بحكم اختلال نظام المجتمع — بين استمرار اللقاء الفكرى والوجدانى مابين فرحات ومحمد أفندى — فإن فرحات مايكاد يعلم أن هذا الشاب « منهم » ، أى من المعتقلين السياسيين حتى يتخذ على الفور قناعة الصارم ويدخل فى إهابه البوليس الذى يفرض عليه عدم الارتباط بمن هم من طينة هذا الشاب ، ثم يمارس سلطته البوليسية . وكأن من واجبات عمله ألا تكون ثمة صلة بينه وبين أى من المقتادين إليه ، فهم جميعاً فى نظره خارجون على القانون !

وقانون الحياة الذى يسود عالم يوسف إدريس المسرحى ، هو قانون الملكية الفردية ، قانون الرغبة فى الاستحواذ والسيطرة وحب السلطة . وهو قانون شخصى بحت يقوم الفرد نفسه بوضع مواده بما يتفق ورغباته ثم يطالب الآخرين بالتزامه . وقانون « الحاج نصار » فى مسرحية « اللحظة الحرجة » قانون غريب وذو منطق أغرب . إنه مبنى على نفس الرغبة فى السيطرة وحب الامتلاك التى تدفع بدورها إلى « الخوف » من ضياع ما فى حوزته . ولهذه الرغبة فى الاستحواذ وجه آخر يمثله « سعد » وهى بدورها تدفع به إلى الخوف من الخوف فى أثناء عملية تحقيق هذه الرغبة عمليًّا حينما تجابهه اللحظة الحرجة .

* * *

وإذا كان « الخوف » هو موضوع « اللحظة الحرجة » البارز فلعل الموضوع الأساسى لها هو ماخلف هذا الخوف ، الذى يعتبر فى حد ذاته موضوعاً دراميًّا من الطراز الأول ، غير أنه محفوف بالمخاطر لفرط دقته . على أية حال فإن أسرة المسرحية أسرة من الطبقة المتوسطة الكادحة التى شقيت فى صنع حياتها . ولأنها شقيت كل هذا الشقاء من أجل النتيجة التى وصلت إليها ، لذا فإن نزعة الملكية الفردية تسيطر عليهم متمثلة بصورة فاقعة فى عائلهم الحاج نصار . وهذه النزعة تبلور معنى أعمق من معناها السطحى بكثير ، حيث تمتد إلى مابعد حدود « الامتلاك » الفردى ، سواء أكان ماديًّا أو معنويًّا أو ما إلى ذلك — حيث تقوم قضية من أهم القضايا الإنسانية هى قضية : أن تكون الملكية الخاصة جزء لا يتجزأ من الملكية العامة ،

وكيف أن كليتهما مرتبطة بالأخرى ارتباطاً وثيقاً لاينفصم . فأنت قد تتمتع بحيازة ثروة ما ويكون لك الحق فى التصرف فيها تصرف ذوى الأملاك فى أملاكهم وذوى الحقوق فى حقوقهم . . ولكنك فى لحظة معينة تفاجأ بأن ثروتك هذه قد خرجت عن حدودك الخاصة ولم تعد ملكاً لك وحدك بل هى ملك للآخرين أيضاً . وهذه لاشك « لحظة حرجة » إذ هى توقع الإنسان فى صراع بينه وبين منطقه الذاتى الخاص الذى كونه خلال سنوات شقائه فى تكوين ثروته تلك والذى أصبح من خلاله يرى حقائق الحياة والأشياء ، وكذلك علاقاته بالآخرين وعلاقات الآخرين به . هى لحظة حرجة حقًّا وذات أهمية اجتماعية كبرى . . ذلك أنها لحظة تقرير مصير على المستويين : الفردى والاجتماعى . تقرير مصيرك كفرد هو فى ذات اللحظة تقرير لمصير الجماعة داخل الوطن ، كما أن تقرير مصير الوطن هو بلاشك تقرير لمصيرك كفرد . وهذا المصير المزدوج يتوقف تقريره فى المقام الأول على مدى ماوفق إليه الفرد — فيما بينه وبين ذاته — من تقرير لمصير نفسه أولا مرتبطاً فى ذلك بالمصير العام بل من خلاله . غير أن الفرد قد ينفصل عن الجماعة انفصالا وجدانيًّا شاسعاً حتى ليتصور ، شيئاً فشيئاً ، أن تقرير مصيره يعنى هذا الابتعاد تماماً عن العالم الخارجى له والانسلاخ من كل مايربط مصيره بمصير الآخرين .

ولعل العامل المباشر خلف مثل هذه الحالة يكون بتدخل نزعة الملكية الفردية المتأصلة فى بعض النفوس ، والتى تبعث فيهم روح الحرص والاحتضان والتكتم على قيمة مادية ما — ولو تافهة — منحتها إياهم الحياة أو قل ابتزها الواحد منهم يشق النفس من الحياة . إن نزعة الملكية الفردية ماهى إلا رغبة جامحة فى تحصين الذات ، والاطمئنان على سير الحياة على مدى عمر الواحد منهم فى سلام ، حتى بعد موته . الأمر الذى يجعل من فى مثل هذا الموقف يغلقون الأبواب بينهم وبين أى خطر وإن كانوا يعرفون سلفاً أن أبوابهم هذه غير مستطيعة أن تدرأ عنهم الخطر . . غير أنها رغبة الناس فى الشعور بالأمان . وتكون النتيجة بطبيعة الحال أن انفصالهم عن هذا المجموع لايحميهم بل يدمرهم مقتحماً عليهم حصونهم . . فما دام الخطر جاثماً بالباب ، فلا بد — إن لم تنهض لتحمى نفسك على الأقل — أن ينقض عليك فى الحال . وهنا سرعان مايدرك الفرد المنفرد أنه فى مثل هذه اللحظة الحرجة لابد أن تنعدم فيه الروح الفردية تماماً وأنه كان « يجب » عليه أن يفتح الباب على نفسه ، لا لكى يقتحمه الخطر ، وإنما ليخرج من داخل نفسه ، من داخل فرديته ، من داخل ملكيته الفردية التى تتحول عادة إلى ملكية الأفراد أنفسهم لأنفسهم ، بمعنى أن تصبح ملكيتى الفردية هى ملكيتى لنفسى وحسب ، أنا

ثروة نفسى التى أحرص عليها وأتكتم مكاسبها ونموها وأحتضنها وأدرأ عنها الخطر بتحاشىّ له – مع أننى لو فعلت العكس فلاشك سأجد فى المجموع شحنة معنوية جبارة سرعان مايتصل بى سلكها وأذوب فى المجموع .

والحاج نصار لم يفطن إلى هذه الحقيقة إلا بعد أن جابه الموت وجهاً لوجه . ومع ذلك ظل إلى آخر لحظة من انقضاض الموت عليه ، غير مقتنع بأن الخطر يمكن أن يهاجمه هكذا من الباب للطاق – فقانون الملكية الفردية الذى هو بالتالى قانون الخوف عليها ، يصور له أن اتقاء العدوان حكمة تبقى على الثروة ، والخوف من ضياع الثروة خوف من ملاقاة العدو ، فمابالك بالسعى إليه . ولقد كان يستغرب غاية الاستغراب كيف أن هذا الجندى الذى وقف يسلب روحه ، يفعل هكذا ويثور هذه الثورة مع أن أحداً لم يتحرش به ! وبرغم ذلك يندمج فى الصلاة كأنه يحتمى بها أو يسعى إلى الالتقاء بالسماء هرباً من شرور الأرض ومن ملاقاته لنفسه – منتهى الطمأنينة واللامبالاة . ولكن كان مريراً ومثيراً للإشفاق والسخرية أن يرتبط الركوع لله فى تلك اللحظة بالركوع للموت فى آنٍ معاً . والحق أن الحاج « نصار » بتماديه فى حماية نفسه إنما كان فى حقيقة الأمر يفسح الطريق للموت كى يجىء إليه فى عقر نفسه . كان كما قدمنا ، يحمى نفسه بطريق عكسى ، ليس بالتقدم إلى الأمام بل بالتوارى إلى الخلف ، إلى داخل النفس أكثر وأكثر ، ثم إغلاق الباب عليها . وباب الحاج نصار – وهو فى الأصل نجار – باب مخلع كما درجت العادة . . فهو يقفل ولكنه لايغلق . وبرغم أنه كان يعرف ذلك سلفاً فإنه لمّا تذكّره فى اللحظة الحرجة غافل نفسه وتعمد نسيانه ، وهو بهذا يقفل الباب على نفسه ، وفى ذات الوقت يتركه مفتوحاً إلى نفسه ، إلى مصيره المحتوم . ولم يكن يدرى هذا بالطبع . إنما كان كل مايدريه لحظتها أنه استراح ، ظنًّا منه أنه حجب ثروته عن الخطر . وثروته الحقيقية ليست ورشة النجارة التى كونها بعرق الجبين وتجرع غصص الجوع ، والتى ينوب عنه الآن فى حمل أعبائها ابنه « مسعد » الطيب ، الفطرى النفس الذى تعود أن يبذل فقط وأن يعيش حياته باذلا . . أقول إن ثروته الحقيقية هى ابنه « سعد » الطالب بكلية الهندسة ، التى ينميها الآن ويصرف عليها فى المدارس ويبذل فى سبيلها عرق جبينه وجبين ابنه « مسعد » كيما تصبح عما قريب شيئاً كبيراً يحتمون فى ظلها . « مسعد » يدير الورشة ، والورشة تصرف على الدار وعلى « سعد » يعنى أنه مسعد « وسعد » هما طرفى الدفة التى تسير سفينة الحياة بالحاج نصار وعائلته نحو مستقبل ، لا نقول مزدهراً بل تحوطه الطمأنينة ، فقط الطمأنينة . هذه هى

كل ثروة الحاج نصار الذى آب إليها شقاؤه طوال الأعوام الماضية ، والتى يأمل أن تكون سنداً « له » و « للعائلة » . . فكيف إذن يعرضها للخطر أو حتى يتركها يفارقان بصره طالما المعركة دائرة فى قلب المدنية . صحيح أنّ هناك ناساً مثلهم يموتون ، وآخرين مهددين بالموت فى كل لحظة ومن بينهم نصار وعائلته ، ولكن ماذنب الحاج نصار حتى يضحى بثروته فى سبيل « غيره » ؟ ! . أما « غيره » هؤلاء فلهم رب يحميهم ويشفق بحالهم . وأما هو فعليه أن يحمى ثروته الخاصة ، يحمى فرديته : ملكية نفسه لنفسه مع أن ابنه سعداً فى لحظة تقمصه للروح البطولية الزائفة يحاول أن يقنعه – ويقنع نفسه فى ذات الوقت – أن الآخرين ليسوا غرباء عنهم ، بل إنهم كعائلة منفردة لاقيمة لهم بدون هؤلاء الآخرين ، إذ الآخرون هم الذين أعطوه الفرصة للوجود ، كما أن وجوده قائم على وجودهم ، كما أنه لولا وجودهم لما أكل ولما شرب ولما وجد من يعلمه الصنعة وهو صغير ثم يتعاون معه وهو كبير ثم يتعامل معه حين افتتح الورشة ، فضلا عن أن أولئك الآخرين يعلّمون ابنه فى المدارس ويوظفونه ليتولى هو الآخر تعليم أبنائهم وهكذا . . غير أن الحاج « نصار » برغم ذلك لايريد الاقتناع بمنطق البذل فى سبيل الآخرين . إنه مع الآخرين طالما أنّ هناك أخذاً وعطاءً . أما أن يرمى ثروته التى أشقته ، وهكذا ببساطة ، فهذا مالا تستطيع قوة فى الوجود فى أن تقنعه به . ولذلك كان لابد أن يخدع نفسه ويدعى نسيان مسألة قفل الباب التالف ، فى سبيل شعور بالاطمئنان حتى ولو كان كاذباً . لقد كان تصرفه هذا متمشياً ومتمنطقاً بتكوينه الفردى البحت . . وعلى الأخص حينما سحب ابنيه ووضع كلا منهما فى حجرته وأغلق عليهما بالمفتاح وأمسك بكل مفتاح فى يد معلنا انتصاره على الخطر فارداً ذراعيه كأنه يتحدى أو كأنه يحمى .

وهو لايكتفى بالشعور الكاذب بأن ملكيته الآن بين يديه ، وأن لاخوف عليها . بل تبلغ به حقارة النفس وخستها درجة أن يتشفى فى « سامح » صديق سعد الذى استشهد فى القتال ، ثم يشكر الله على أنه لم ينكب فى ابنه سعد مثلما نكب والد سامح فى ابنه . إن الإحساس بالملكية الفردية هنا يبلغ أوجه ، إذ يصل بالفرد إلى أقصى حدود الانعزال والانسلاخ عن المجتمع ، ويصبح الإيمان بالنفس أقوى من الإيمان بالوطن . . تلك هى مأساة الحاج نصار الحقيقية .

* * *

إذا نظرنا إلى « سعد » من الوجه الآخر وجدناه مرآة نفس أبيه المذبذبة بين الخوف والشجاعة ،

الخوف الدفين من أن تقع الواقعة وينقض عليهم الخطر ، والشجاعة التى يخلقها استفحال الجبن فى نفسه . وسعد جبان إلى درجة حقيرة ؟ يتذرع بالشجاعة ويتلمسها ، لا لشىء إلا لكى يقنع نفسه بأنه ليس جباناً ، وبأنه رجل . وقد يبدو للبعض أن المؤلف يزاوج بين القضية العامة والقضية الخاصة فى حياة البطل ، أى بطل – بمعنى أن البطل هو إنسان قبل كل شىء وأنه لكى ينطلق إلى الفعل البطولى العام لابد أن يحقق – أولا – ذاته كإنسان فى حدود عالمه الخاص ، وأن المؤلف – قياساً على ذلك – يقدم لنا بطلا يصارع المتناقضات المحيطة به لكى ينجح فى تحقيق ذاته كإنسان أو كرجل شجاع داخل عالمه الخاص ، أى عائلته . وعلى ذلك يكون بطله قد فشل فى تحقيق فعله البطولى أو انطلاقته نحو العالم العام نتيجة لفشله فى حدود عالمه الخاص بحكم أن عائلته لم تتواءم مع العالم العام ، أى وطنه . وإذا نحن سلمنا بوجود هذا المفهوم فى المسرحية لوجدنا أن المؤلف كذلك قدمه إلينا من خلال النظرة الفردية . وبطلنا يقول لأبيه : «بس أنا شايف أن مصر عندك هى عيلتنا بس ، عندى أنا عيلتنا الحقيقية هى مصر ، وعيلتنا دى فى خطر فلازم ندافع عنها » ، ولكنه يصطدم بمنطق أبيه الذى يصر على أن مصر هى عائلتهم فقط ، وأن أى شىء خارج هذه الدار لايعنيه فى شىء ، وتبعاً لذلك لاداعى لمهاجمة الإنجليز مادام أحد منهم لم يهاجمهم فى عقر دارهم . من هذه النظرة الفردية للوطن ندرك كيف أن سعداً لم ولن يحقق فكرة البطولة على المستوى العام ، ولاحتى على المستوى الخاص مالم يتواءم العالم الخاص مع العالم العام « ولكى يتواءم هذا مع ذاك لابد أن تتغير نظرة الحاج نصار إلى الوطن والعائلة ، بوجه عام . ولكى تتغير نظرة الحاج نصار لابد أن يتغير فكره من أوله . وأغلب اليقين أن شخصية الحاج نصار إنْ هى إلاّ نموذج اختاره المؤلف ليعبر من خلاله – فى المقام الأول – عن فكرة استبداد الملكية الفردية بالنفس البشرية . . ثم ماينتج عن هذا الاستبداد من وجود حاجز تفرضه شهوة الملكية الفردية بين الروح الوطنية وبين وجدان الفرد .

على أن شخصية سعد ليس فيها من مقومات البطل ، كما أنه ليس مرسوماً بدقة تعرض لنا ماهيته . إننا فقط نسمعه ، يتحدث كثيراً ويجعجع كثيراً بما يعلن عن حماية الوطن المتأجج ورغبته الدائمة فى البذل والتضحية والفداء . وقد يكون المؤلف قصد ذلك عمداً لكى يبين لنا أنه شاب جعجاع لا أكثر ، وأنه – ككل شبان هذه الأيام – كل همه أن يسبسب شعره ويعاكس بنت الجيران ، وأن أزمته الكبرى إنما تكمن فيما يردده من عبارات رنانة يغطى بها

جبنه المتأصل فيه ولذلك فهو لايجيد سوى التحدث بهذه اللهجة التى أتقنها . غير أن هذا لاينفى أن شخصية « سعد » أفلتت من يد المؤلف وانساقت وراء الجعجعة فجاءت شخصيته بلا ملامح مميزة وبلا حياة ، فى حين كان بالإمكان أن نفهم الكثير عن هذه الشخصية ، لامن خلال كلماتها بل من خلال أفعالها ، فالأفعال هى وحدها القادرة على تعريفنا بالشخصية وعلى عقد نوع من الصلة بينها وبيننا . أما وقد رسمه المؤلف هذا الرسم المسطح الذى اعتمد تقريباً على ما يطلقه الفتى من شعارات وعبارات طنانة ، فإن أثراً ما لم تتركه فنياً شخصية سعد من حيث كان يجب أن تهزنا من الأعماق وأن تفعل فنياً مايفعله أبطال التراجيديات العظيمة . كان من الممكن أن يستغل المؤلف هذه الشخصية أحسن استغلال درامى تراجيدى ، بأن يركز – مثلا – على نقطة ضعفه الأساسية ، وهى الخوف ، منذ أول وهلة ، ومن هنا كانت ستتاح لنا الفرصة لمشاهدة أمتع موقف مسرحى ، ذلك حينما يجد سعد نفسه ينبذ ضعفه ويحتقره ويثور على نفسه عند حلول اللحظة الحرجة ، على أن تكون هذه اللحظة حرجة بالفعل إذ هى ستكشف له عن علة ضعفه وتعريه أمام نفسه . . وليكن موت أبيه تطهيراً له . . وحينئذ تكون عملية التطهير هذه عملية طبيعية وتلقائية ومنطقية ، بحيث إنه لحظة أن يقرر اقتحام الميدان نكون نحن – كمشاهدين – قد أحسسنا باقتحامه الخوف ، وبأنه الآن يقتحم الميدان فعلا لاقولا . ولكن بطلنا هذا فى النهاية – وبعد انتهاء اللحظة الحرجة – يقرر اقتحام الميدان وبالفعل يقتل قاتل أبيه ! . وهذا بالطبع لايعنى أنه تطهر من جبنه أو أنه فتح الباب على نفسه لينطلق حيث يكتشف رجولته وقدراته البطولية . إنما يعنى ذلك بالضبط أنه وارب الباب على نفسه وخدعها بأن ثمة حاجزاً ما يحتجزها عن مواجهة اللحظة الحرجة كما يكون هناك عذر يبرر جبنه هذا وبذلك استطاع أن يختبئ من هذا الموقف الذى لاشك سيطيح برجولته المزعومة ، نجح فى أن يحنى رأسه للخطر حتى يمر . ولما لم يمر الخطر فقط وإنما أطاح برأس أبيه ، بدأت نفسه تأكله ، وبدأ يثور ، لاعلى نفسه كما كان الواجب أن يحدث لو أن شخصيته مرسومة بدقة ، وإنما على هؤلاء الذين قتلوا أباه . إنها ثورة وقتية بلاشك ربما تنتهى بعد أن يأخذ بثأر أبيه ، صحيح أنه قتل القاتل ثم توجه إلى الميدان خارج الدار ليواصل سفك دماء القتلة ، ولكن هل هو سيصل فعلا وسيفعل ماقرره ؟ وهل هذا الذى قرره ودعمه بقتل الضابط الإنجليزى يعتبر نقطة انطلاق نحو العمل على حماية الأمن والسلام فى أرض بلده ؟ . . ذلك مالا نستطيع الجزم به . لسبب بسيط وهو أنه لكى يتم هذا لابد أن يكون سعد قد اكتشف

نفسه أولا ، ويكون قد اقتنع أن الباب الذى كان مغلقاً عليه باب خرب وبإمكان نسمة هواء رقيقة أن تفتحه ، وأن القفل الحقيقى الذى كان يغلق الباب هو نفسه ، ذاته ، خوفه المتأصل داخله ، وإن الطريق بينه وبين نفسه لم يكن ليسده باب أو حاجز أو حتى سدود — خاصة أنه كان مسلحاً تسليحاً كاملا بما يتيح له التغلب على كل عوائق تمنعه من الوصول إلى نفسه ، ونفسه هى اللحظة الحرجة ، وعلى التحديد لحظة أن واجه أبوه الموت فى صالة البيت ، أى أنه لو عثر على نفسه لجابه فى التو تلك اللحظة ، وبمجابهته لها يكتشف نفسه فيها ، وفى غمارها يتحسس قيمته البطولية وحتى ولو يموت . . وربما تغيرت اللحظة فى نظره فلم تعد حرجة . على أنها لحظة حرجة لأنه يخشاها بالفعل ويتهيب ملاقاتها ، فهى مفتاح شخصيته الجبانة . والشخصية الجبانة ليس من السهل تحولها من النقيض إلى النقيض ، حتى موت أقرب الناس إليها ليس كافياً ، بل ليس بضرورى لأن تتحول الشخصية إلى النقيض هكذا فجأة .

ولقد أغلق الجبن على شخصية سعد باباً وهمياً وجعله يتعامى عن مقتل أبيه الذى يتم على مقربة منه . كذلك لم يحاول — برغم انتهاء اللحظة — فتح الباب على نفسه بل فتحته شقيقته الصغرى ، فتحته على حطام اللحظة الحرجة . وفوق حطام هذه اللحظة وقف سعد ، لا ليواجه نفسه حقيقة وإنما ليمعن فى الهروب منها ، بالتمادى فى الهستيريا تارة وبالاحتماء فى الجعجعة والطنطنة بالألفاظ البطولية تارة أخرى . الأمر الذى أقنعنا بأن الباب الآخر لايزال مغلقاً على ذاته ، وأنه الآن لايزال سجين ذاته ، فرديته . . حتى أنه فى هذه اللحظة يتحدث فى « الملكية » مع أخيه مسعد ، حيث تولدت فى نفسه — تبعاً لشعوره بالفردية المسيطرة عليه — الرغبة المقنعة فى الملكية الفردية . وهى نتيجة ليست غريبة بالطبع ، بل هى متمنطقة مع عقدته الأساسية ، ذلك أن الطريق إلى اكتشاف نفسه قد اشتركت فى بذر الشوك فيه عوامل « فردية » بحتة ، فلو أن شعوره كان شعوراً اجتماعياً حقًّا لما أغلق على نفسه الباب بينه وبين اللحظة الحرجة ، ولمَ لا نقول إنها لحظة لم تكن بالنسبة إليه حرجة وذلك لعدم ارتباطه بشعور جماعى صادق ؟ . ثم إنه لو اقتحم اللحظة الحرجة قبل أن تكون حرجة لاكتشف نفسه فى الآخرين ، فى الجماعة . ولكنّ سعداً ، حتى وهو يقتل الضابط الإنجليزى كان فرديًّا بحتاً ، كان يقتله بشعور فردى ، كان « ينتقم » منه ، فقط ينتقم ، لأن الضابط القاتل — فى تلك اللحظة — لم يكن فى نظره غازياً لبلده معتدياً على حرمتها بقدر ما كان قاتلا لأبيه ، فقط قاتلا لأبيه . وفرق كبير بين أن تقتل بدافع الإيمان بحقيقة عامة تهم الإنسان فى المقام الأول ، وبين

أن نقتل بدافع الثأر كأن تثأر لأبيك مثلا . وأنت – لا سمح الله – قد تكون جباناً بطبعك ، ولكن أن يكون جبنك هذا سبيلا إلى قتل أبيك فهذا مايشحنك بطاقة هائلة ضد جبنك ، فإذا ماقُتل أباك فأنت لاشك آخذ بثأره على أى نحو من الأنحاء . وحينئذٍ لا يمكن بأى حال من الأحوال أن نجزم بأنك قد أصبحت بالضرورة بطلا وأنك « تحولت » إلى شجاع ، ولربما تكون مبادلتك للقتل بالقتل فى لحظة كهذه ماهى إلا قمة الجبن ، وتكون شجاعتك آنئذٍ هى شجاعة الجبن – إن صح التعبير .

وعلى ذلك فإن شخصية « سعد » لم تكسب تعاطفنا . فإذا تبينا بعد ذلك أنها – برغم تسطيحها – تتذبذب بين كثير من المتناقضات . . لعلمنا أى سقطة سقطتها هذه الشخصية ، بل لأدركنا أى تميع أصابها . فهى مثلا ليست شخصية انطوائية حتى نتعاطف مع أزمتها حين تحاول الخروج من انطوائيتها التى تفرض عليها الجبن . كما أنها ليست شخصية قيادية مفكرة جوبهت باللحظة الحرجة بحيث نتعاطف معها أو ضدها . ولا أعتقد أن ثمة تعاطفاً يمكن أن ينشأ بين سعد وبين المشاهدين ، سواء مع أو ضد ، فلقد اتضح جبنه من بداية الخط وكان يتضح على كلماته الرنانة المليئة بالشعارات ، وبذلك بدا حماسه الوطنى واستعداداته وتدريباته ومايصحبها من ضجيج وهتاف عالى النبرة ، مجرد شقاوة جبان لا أكثر . وكان المعنى الوحيد ، المحدد والواضح ، والذى يمكن أن نضع عليه أيدينا وسط صخب هذه الشخصية الكثير ، هو : الخوف . لذلك لم يكن غريباً أن تظل هذه الشخصية بلا تطور على الإطلاق – ربما لأنها بلا ملامح إنسانية عامة تحكمها فى إطار ما . الشىء الوحيد الذى نشهد بأنه تطور بالفعل هو الخوف نفسه ، حيث وصل إلى ذروته بوصول الحالة إلى اللحظة الحرجة . وهنا نفاجأ بأن شخصية سعد هذه توقعنا فى بلبلة جديدة . فبطل كهذا ، بوصول اللحظة الحرجة إليه نراه فى لحظة انهيار لا أعتقد أنها يمكن أن تنقلب على الوجه الآخر هذا الانقلاب الميكانيكى المتقن لتكون فى التوّ ذروة الشجاعة . . وتشيعها الزغاريد إلى الميدان . وكم كنا نود لو أعطانا المؤلف سبباً ماديًّا واحداً يبرر هذا الجبن المتأصل فيه . وكان من الممكن أن نلحظ شيئاً كهذا من خلال سلوكه وأفعاله ، غير أن البطل الذى أمامنا ليس له سلوك ولا أفعال . إنه كلمات صاخبة ، مجرد طنين لمعدن زائف . وياحبذا لو كانت هذه الشخصية شخصية بمعنى الكلمة وفى هذا الموقف الدرامى الطيب . . إذن كسب المسرح المصرى عموداً هاماًّ بلا جدال ، ستقوم عليه تراجيديا مصرية فى المستقبل . إن هذا الموقف كان يحتاج إلى شخصية ذات ثقل فكرى

وموضوعى وإنسانى »، بحيث يكون احتكاكها بالحدث وصراعها مع المتناقضات ومرورها باللحظة المسرحية . . كاحتكاك الحجر بالحجر يولد شراراً مضيئاً .

* * *

وشخصية « مسعد » هى القوة العاملة فى حياة الأسرة . فالحاج نصار سلم له زمام الورشة وأصبح معلماً لايمد يده فى شغل ، وأصبح مسعد يقوم بكل شىء فى سبيل أن تحيا الأسرة وأن يتعلّم أخوه سعد فى كلية الهندسة . وهو كشخصية تنتمى إلى عائلة الفرافير قبل انتمائها إلى عائلة الحاج نصار ، نراه كعادة أفراد عائلته يعمل فى صمت ودون جعجعة ، ويعامل الأمور بسخرية واستهانة ، ويسوق « العبط على الهبالة » أحياناً بذكاء جاد . ومع ذلك فهو نقى يتمتع بصفاء إنسانى نادر يقبل به على العمل ، ولذلك فهو مرتبط كل الارتباط بالعائلة الكبرى – الوطن – مايكاد يسمع أن هناك عدوًّا دنست قدمه أرض الوطن حتى يندفع ليذودعنها – بقدر مالديه من إمكانية – ثم يعود إلى البيت مجروحاً والهدوء يتمشى فى كيانه كأنه لم يكن منذ لحظة فى معمعة قتال . ولعل السبب فى ذلك أنه ليس واقعاً تحت سيطرة رغبة معينة فى ملكية ما . إنه لايحلم بالامتلاك . إنه يعمل فقط ويتفانى فى عمله هكذا بالغريزة ، وكل همه أن يحيا ويحيا من يعيشون حوله فيمنحونه السعادة والإحساس بالأهمية ، ولذا فإن ارتباطه بالجو العام الخارج عن حدود الجو الخاص أكثر صدقاً وإيماناً ونظافة من أخيه سعد الذى يحلم – ولو على أضعف المستويات – بامتلاك نفسه على الأقل فى المستقبل القريب . إن شخصية « مسعد » الضاحكة الساخرة ، المخلصة للعمل والمتفانية فيه ، الضاربة عرض الحائط بكل متاع الدنيا الكاذب ، الطاهرة طهر طفولة النفس الإنسانية المؤمنة إيماناً مطلقاً لاترقى إليه مناقشة بوحدة الوجدان الوطنى فى بلده . . هى فى الحقيقة تعبير عن روح شخصية ابن البلد الحقيقى الذى يبذل ويضحى ليصنع المستقبل المضىء لبعض أفراد عائلته ، فى حين لايأخذ من مثل هذا النموذج من المثقفين سوى جعجعته وترديده للشعارات والخطب الحماسية الجوفاء . وليس هذا فحسب بل إننا نفاجأ بسعد فى لحظة تعرت فيها نفسه بعد اكتشافه مقتل أبيه يكشر عن أنيابه وتستيقظ فيه روحه الفردية بأجلى معانيها وأحقر غاياتها ، إذ ينوه لمسعد بأنه – مسعد – لاشك فرح بمقتل أبيه « افرح ياعم بقيت ريس العيلة . . افرح » ، والغريب أن هذا الصدام دار بينهما لأن « مسعد » بفطرته السليمة تصدى له حينما هم بالخروج لملاقاة العدو ، تصدى له وهو مشفق عليه من جعجعته ومن جبنه ، فهو يدرك تماماً أن أخاه سعداً لن « يفعل » شيئاً بالمرة

سوى أنه قد يسوقه جبنه هذا إلى حتفه ، فتكون الخسارة فادحة ومزدوجة ، ومادام خروجه فى تلك اللحظة لن يؤتى بكسب جماعى أو حتى فردى ، إذن فليبق فى الدار يصد عنها هجمات العدو بالاشتراك معه ، وربما يمر الحال بسلام فلا ترزأ العائلة فى فقيدين خطيرين . لم يكن تصدى مسعد لأخيه بمثل تصدى الحاج نصار له ، فثمة فرق كبير بين العلاقة التى بين الحاج نصار وابنه سعد وبينها فى ارتباط مسعد بأخيه . إن الحاج « نصار » كان يمنع ابنه من الخروج بإحساس الحرفى المكافح « الشقيان » الذى ينتفض مذعوراً ليحمى ثروته قبل أن تتبعثر فى الأرض وتدوسها الأقدام ، فسعد هذا كما قدمنا هو « مشروع » حياة قادمة حافلة بالراحة والاسترخاء والزهو بنجاح المشروع ، صرف الحاج عليها كل مدخراته ومكاسبه ، مثله مثل ساق الماء للأرض يشغل ذهنه « الحصاد » . أما مسعد فإنه يمنع بإحساس إنسانى محض ، إحساس هو نوع من الدفاع كالذى جرح من أجله خارج الدار . صحيح إن سعداً أهانه وخدش كرامته . ولكن مهما يكن من أمر فإن سعداً هذا ليس إلا كتلة من دم مسعد وعرقه ، وعليه ألا يتركها تسيل هباء بما لا يعود بالخير . إن علاقة مسعد بأخيه سعد علاقة إنسانية بحتة لا يشوبها ظل من نزعة فردية أو رغبة فى امتلاك مادى .

ولنعد الآن إلى ماقدمنا من أن النزعة الفردية التى تضح بها موقف سعد من أخيه مسعد ، لم تقابل بغير الإشفاق الممزوج بالتأسى من جانب مسعد . فهو لم يكن يتصور أن أخاه مسعداً يمكن أن يصدمه هذه الصدمة . ومع ذلك لايتوانى عن محاولته منعه من إلقاء نفسه فى الخطر بحمق وجهالة . وحين تصطدم النزعة الفردية البحتة فى أعماق سعد ، بالنزعة الجماعية المحضة فى أعماق مسعد ، يتضح لنا على الفور مدى المأساة التى وصلت إليها العلاقات الإنسانية فى عائلة الحاج نصار . ويتضح لنا كذلك مدى ارتباط كل من الشخصيتين بالعائلة الكبرى . فمسعد لم يحب أباه فقط بل « أنا أبويا مات النهاردة قصاد عينى ميت مرة — الناس بيموت لها أب واحد وأنا مات لى النهاردة ميت أب . . كلهم . . كلهم ماتوا قدام عينى . . كلهم اللبس دهه . . والوش الأسمر ده والدم الأحمر ده . . وأنا مات لى النهاردة ميت أب » . أما سعد فهو ليس مرتبطاً هذا الارتباط الجماعى ، إنما المسألة فى نظره : « أنا مات لى النهاردة أب واحد . . إنما قد كل الأبهات . . دابويا أنا — لاحظوا الأنانية هنا — ده . . دابوى عندى الدنيا كلها . . أوعى تجيب سيرته على طرف لسانك » ، وهذا طبعاً استمرار للجعجعة وليس فيه من الصدق ذرة واحدة . إنما الصدق الحقيقى هو صدق مسعد فى الارتباط بأبيه ، إذ هو يرى أباه من

خلال الجماعة ويرى الجماعة من خلال أبيه ، و عاصر ارتباط كل منها بالآخر وعايشه معايشة دقيقة ، ولذا فى تقديره أو إن شئنا قلنا فلسفته أن هذه هى العلاقة الحقيقية التى تربط الإنسان حتى بأبيه ، ومنها ينبع الارتباط الوثيق وينشأ الحب ، وإلا فـ : « أنت كنت تعرفه منين عشان تحبه . . حيا الله كنت بتيجى كل أجازة زى الضيف وتمشى . . أنا عشت معاه وعاشرته . . أنا شفته لما كان بيشتغل بمنطلون مقطع . . وشفته لما لبس الحرير وقعدنى على المكتب . . شفته وهو بيتخانق ، وهو بيتوضا وهو بيكذب وبيزود عينى عينك فى الأسعار . . عشت معاه وياما ضربنى وقبحت فيه وجرى ورايا وحدفنى بالعدة ، وداكله خلانى أحبه أكتر . . علىّ الطلاق حبيته أكتر . . مش لأنه ولى ولا صاحب كرامات ولا حاج ، لأنه أبويا اللى شفته وشفته ضعيف وشفته مزنوق وشفته جبار . . اسكت ماتخلنيش أتكلم . . دا مش وقت الكلام . . اسكت » . بهذا المنطق البسيط الواضح ، الذكى ، يوضح مدى الهوة التى تفصل بين سعد وبين أبيه ، وكأننا به يود — لولا ذكاؤه الفطرى — لو يعلن فى صراحة تامة أن ثمة علاقة إنسانية صادقة مائة فى المائة لم تكن قائمة بين سعد وبين أبيه . والحق أننا لوتمعنا فى منطق مسعد هذا لتبين لنا صدقه فى حادثة الباب مثلا . غير أننا نحس أن تفاصيل هذا الموقف الأخير تدعم ذلك المنطق وتؤكده ، وتدلل على انهيار الكيان النفسى لشخصية سعد وكيف أنها تحللت من كل العلاقات العاطفية والإنسانية . هاهو ذا يهين أخاه مسعد فينبهه مسعد : « عيب ياسعد أنا أخوك الكبير » فيرد سعد بمنتهى الوقاحة والصراحة : « اخرس بلا أخويا بلاعمى . . أنا بعد أبويا ماليش لا أخ ولا أم ولا خال . . أنا لى أعداء وبس » ، ولكن مسعد يفحمه بالحقيقة التى لاتقبل الجدل : « اللى مايعرفش قيمة أخوه . . مايعرفش قيمة أبوه » . والحق أن هذه الـ « قيمة » لم يكن سعد ليدركها حق الإدراك . إنما يدركها مسعده وحده ، وبالعاطفة وحدها يقبل أن يجعل من نفسه فرفوراً ومن أخيه سيداً . وأخوه « سعد » يعتبر سيداً عليه لأنه — مسعد — يعرف قيمة أبيه وبالتالى فهو يعرف قيمة أخيه . . وهى القيمة العاطفية الخالصة .

فبهذه القيمة العاطفية يعيش مسعد حياته صابراً دون أن يتألم أو يتذمر ، تماماً كما يعيش أفراد أسرته — أسرة الفرافير — حياتهم يعملون فقط بل يتحولون إلى طاقة عمل وإنتاج جبارة ، والثمن هو أن يظلوا أحياء فقط . وأسرة الفرافير التى تعرفنا عليها فى أدب يوسف إدريس عموماً تتميز بميلها الخفى الغامض إلى الثورة وإن كانت تخفى هذا الميل أو قل إنها تغلفه فى ثرى

« حواديت » و « فصولات » ، ونكت محشوة بالسخرية من كل شيء يتحكم فى حياتهم ويسيرها . وتتميز كذلك – إلى جانب مرحها وخفة روحها غير العادية – بعدم التخاذل أو الاسترخاء ، وبالانطلاق إلى العمل ومواصلته برغم عجز العمل فى كثير من الأحيان عن سد حاجاتهم ، وكأنهم بذلك يسخرون من حظهم الأغبر ومن قدرهم ويخرجون له ألسنتهم . على أن الحياة كثيراً ماكانت تضيق عليهم الخناق بكثيرة مطالبها التى يستحيل دونها التنفيذ . . فيزفرون هذا الضيق « فى الليل » – ضمن قصص أرخص ليالٍ – فى شكل سامر يديرونه ويقومون فيه بمسرحة وفلسفة ومسخرة حياتهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق . وقد صعد إلى مسرح الكلام أبلغ من فيهم وأقدرهم لساناً وموهبة وذكاءً فى تناول حياتهم ومشاكلها ، وفى تناولهم هم كذلك بالسلخ ، ولتكن هذه الشخصية مثلا هى شخصية « عوف » الذى يملأ القعدة ضحكاً ومرحاً ومرارة ، ولكن بنصف قلب ، أما النصف الآخر فقد كان مشغولا فى ثمن كيلة الذرة التى تطالبه بها زوجته .

وإذا كانت الفرفورية موزعة بين أغلب أبطال يوسف إدريس ولكن بنسب متفاوتة ومختلفة فى جوهرها ، فإن « مفهومها » مع ذلك لم يكن قد تكون بعد فى ذهن المؤلف . أما وقد تكون وأصبح ذا فلسفة واتجاه وتكونت له « نظرية » ، فإن المؤلف تبعاً لذلك يتخذ منه نقطة انطلاق جديدة إلى افتتاح أرض فنية خصبة يمكنه عن طريقها اكتشاف ، « ملامح شخصية المسرح المصرى الأصيل » . وبالفعل يضع المؤلف يده على « الشخصية » المصرية الصميمة : شخصية الفرفور ، روح الشعب وضميره وعقله المتوهج ولسانه الحاد كسوط العذاب الأليم الذى لف ظهره وطوقه وقيده وشمله على مر السنين الخوالى .

وبظهور هذه الشخصية تبدأ ثورة الفرافير . وتجيء ثورتها هذه المرة شاملة كاملة مدمرة لكل الخرافات التى تحكم وجدانهم ، وهى ليست ثورة دامية ضد أحد ما أو قوة معنية ، ولكنها ببساطة ضد كل الأسياد وكل القوانين التى جعلت الواحد منهم فرفوراً ومن الآخرين أسياداً . كما أنها ليست ثورة من أجل قضية الملكية الفردية أو من أجل مكسب مادى على أى صورة من الصور ولكنها ببساطة أيضاً من أجل « امتلاك » أنفسهم – فالفرفور الذى ينوب عنهم الآن فرفور مثقف وغير عادى وذو قدرة خارقة وذكاء نادر ، إنه عملاق يقف على أكتاف التاريخ ، تاريخهم الحافل بالأسرار والمخازى والآلام والعبودية ، كما أنه شرب عرق ودموع

أشقائه وأجداده . وبهذه القدرة الهرقلية يقف أمام عنصر السيادة يتحداه أن يقنعه بسيادة السادة وفرفرة الفرافير .

والثورة ليست ثورة مدججة بالأسلحة النووية والهيدروجينية ويتزعمها زعيم . كما أنها قد لاتكون ثورة مادية يقوم بها أشخاص معينون أو يقف خلفها رجال من أى نوع . الحق أنها ثورة فكر فرفورى محض توهج فى ليل يوم طاش فيه الصواب من فرط سخونة الجو .. نفس ثورة الفرافير القديمة مخبأة فى زى (تنكيت وتريقة) وسلخ ظهور وسخرية مريرة ، غير أنها فى هذه المرة واعية بكل شيء مقدرة لكل الأمور قادرة على الإقحام واثقة من نفسها ، أوتيت من قوة الحق والمنطق طاقة جبارة تجعلها تقفز فى الهواء متمردة متحدية كأنها تريد أن (تبظظ) عيون الكون ، وتشقلبه ببهلوانية عجيبة كأنها تخرج له لسانها فى ذات الوقت . مع أن الواقع لايعدو أن يكون سامرا كالذى كان منصوباً فى القرية « فى الليل » حول عوف . والحكاية أن فى طبعنا مَيلا طبيعيًّا إلى التمسرح ، بمعنى حب التجمع وشد أنفاس الحكايات والموضوعات والقضايا ، وتطارح الآراء حول شيء ما . . مشاركة وفرجة فى آن واحد معاً . وهى حالة تذكرك بفكرة الأقنعة فى المسرح الإغريقى ، فلكأنى بالشخص فى قعدة ما فى مكان ما لدينا ، يدخل فى مسوح شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية هى شخصية « المؤدى » لشيء ما يعتمل فى داخله وأغلب اليقين أنه يعتمل كذلك فى داخل الموْجودين ، والذى يحس أن هناك من « يتفرجون » عليه بانتباه وتركيز إذ ممالاشك فيه أن أغلبهم سيكونونه بعد لحظة . . ثم عودة نفس الشخص إلى وضعه كمتفرج . . ثم إنه كمتفرج لايعتبر متفرجاً عاديًّا ولكنه متفرج إيجابى ، بمعنى أنه يتدخل فى سير ما يحدث ويعطى فيه رأياً ، بل بتعبير أدق هو جزء لايتجزأ من هذه الحلقة ، متفرجاً ومشتركاً . . تلك هى حالة « التمسرح » التى تصيب الواحد منا فى مثل هذه اللحظات . وهى فكرة تنتمى إلينا بالفعل ، كما أنها نابعة من ريفنا الأصيل الخصيب . وربما كان معنى « التجمع » فى ريفنا ذا بعد ورنين ، وغيره فى المدينة . فإذا كانت تجمعات المدينة نادرة بندرة العلاقات الطيبة ، فهى من ثَمَّ متفسخة ، بين الإنسان وأخيه حواجزُ صماء حتى فى لحظات التجمع على مختلف صورها ، فإنها فى القرية متكررة بحكم قوة العلاقات فيها وبالتالى فهى متكتلة ، والفرد الواحد يحس لأول وهلة بما يعتمل فى كيان الآخرين فما بالك بهم فى لحظات تجمعهم ، ولاشك أنك تراهم فى « تمسرح » ممتع لأن الواحد منهم فى هذه اللحظة صادق مع نفسه ومع الآخرين ، وتلمح بياض أعماقه حتى وهو

يروى نكتة موجهة بمعنى ما من المعانى إلى أحد الجالسين ، ثم وهو يتقمص شخصياتها وينقل إليك إحساسهم نقلا صادقاً يجعل الموجودين ينفجرون ضاحكين ، خاصة إذا ما اتكأ على نبرة خاصة توحى بقفشة معينة ، ولاسيما حينما يكون ذاك الراوى قد ابتدع من ذهنه شخصية تقوم عليها النكتة وحملها هو ملامح شخصية الشخص الموجود بينهم والذى يهاجمها بها .

ولعل المؤلف كان يدرك هذا الفرق بين القرية والمدينة ، نراه يتوجه إلى الموجودين بالشكر والتحية ، ثم يلاحظ عليهم تباعدهم ، وكيف أن كتف الواحد منهم فى كتف الثانى وبرغم ذلك بينهما ألف كيلو . . ثم يناشدهم أن يتقاربوا وأن يتعارفوا . فهم إذا تقاربوا تعارفوا واتضحت أعماقهم بعضهم لبعض ، وإذ تتضح الأعماق يزول الخوف وتتكسر الجُدُر ويلتئم عقد الدائرة وتدب الحياة بحماس وصدق وصفاء فى حلقة هذا السامر المنتصب الليلة .

ومثلما تجرأ الشيخ على فرفور قرية « منية النصر » فى قصة « طبلية من السماء » ووقف وسط الجرن يهدد السماء بالكفر مالم تهبط له الآن من عندها مائدة حافلة بأطايب الطعام ، وكان تهديده بالكفر فى حد ذاته منتهى الإيمان بعدالة السماء . كذلك وقف فرفور وسط السامر ، لايهدد خالقه بالكفر ، وإنما ليتسلح منه ويحاول أن يكون نبى نفسه ، وليعيد النظر فى كل القوانين التى تجعله « ملكاً » لغيره من الأسياد . على أن السامر الذى نصب فى قرية « منية النصر » يختلف تمام الاختلاف عنه فى مسرحيتنا هذه التى نحن بصددها . سامر « منية النصر » كان يخشى اللعنة التى يمكن أن تحل بالبلدة من جراء كفر الشيخ على ، ولذلك نرى الموجودين من أهل البلدة يحلون له « قضيته » ، وهى لم تكن تتعدى بطنه — إذا وجد الرغيف والمزاج انتفت ثورته ، حتى إنه بعد ذلك يستغل خوف البلد من اللعنة لصالح بطنه . أما سامر الليلة فى مسرحيتنا فهو لايخشى ثمة لعنة ولا أى شىء من هذا القبيل ، بل إنه يتفاعل ويصبح جزءاً لايتجزأ من السامر ومن القضية ، لأن السامر هو القضية ، والقضية هى هذا السامر المقام فلولاها ما أقيم ولولا أنه أقيم مانوقشت .

ونقول « نوقشت » لأنه ليس هناك أحداث ولا أفعال ، إنما هناك حوار حركى كلامى يقلب المسألة على كل وجوهها المختلفة بحثاً عن حل لهذه المعضلة الأزلية . فالمشكلة كما تعرضها لنا المسرحية أن يظل الفرفور فرفوراً والسيد سيداً ، ومعنى هذا أن يظل الفرفور طول عمره ملكاً للآخرين . لذلك فإن عملية البحث عن حل التى يضطرب بها هذا السامر إنما هى فى حقيقة أمرها — على نحو من الأنحاء — أية محاولة لاسترداد النفس ، محاولة لتسوية وتعديل القوانين

بحيث ألا أكون ملكاً لك وألا تكون ملكاً لى : فأنا إنسان مثلك بالضبط ولا فرق بينى وبينك على الإطلاق . . فما الحكمة فى أن تكون أنت سيداً – أى مالكاً لكل شىء بما فى ذلك مجهودى أنا ومستقبلى وحريتى ، أو أن تكون فرفوراً – أى مملوكاً لى بمجهودك ومستقبلك وحريتك ؟ ! .

والواقع أن هذا السؤال ليس أهم سؤال ولا أول وآخر سؤال فى هذه القضية . إنما هو واحد من جملة الأسئلة المحمومة التى يبعثها فرفور مطالباً لها بأجوبة شافية فلعله خلال بحثه عن أجوبة لأسئلته هذه يعثر على حل . والحل كما هو واضح ، أن يوجد على ظهر الأرض نظام ما لا يجعلنى فرفوراً ولايجعلك سيداً ، بل يجعل كلاً منا سيد نفسه – أى مالك نفسه المتصرف فيها . . والإنسان منا إذ يمتلك نفسه . . يمتلك حريته .

وتتضاءل القوة الميتافيزيقية التى فرضت هذا النظام الجائر والتى وضعت كل القوانين ضد فرفور . . تتضاءل أمام قوة البحث عن الحقيقة المطلقة بل تختفى تماماً . لم يعد هناك « مؤلف » يلوح بين الحين والحين ليكتم أنفاس فرفور ويميت الأسئلة فى نفسه . وحينئذ يصبح الإنسان فى مواجهة أخيه الإنسان ويصبح الاثنان كلاهما فى مواجهة المشكلة وعليهما أن يتصرفا فيها . ومن هنا تبدأ المرحلة من جديد بهدف الوصول إلى حل متعادل بين الاثنين . وخلال هذه الرحلة الشاقة المضيئة تتكشف كل الألاعيب غير الإنسانية التى خلقها الاستعمار وفرضها الإقطاع وتشبث بها الأسياد لكى تبقى سيادتهم . ولكن الفرفور يكون قد وصل إلى حالة رفض لأى منطق لايضع فى اعتباره أن الفرفور إنسان كالسيد سواء بسواء . وعلى هذا يتمرد على أى نظام يلغى حريته وسيادته لنفسه . ويتمرد فرفور تتوقف الحياة فهو أحد قوتين متعادلتين فى الكفاءة ، قوة العمل التى يمثلها ، وقوة الإدارة التى يمثلها السيد ، ولاقيمة لإحدى القوتين بدون الأخرى . وقد يحمى السيد كبرياءه فيتمرد هو الآخر إذ يتمرد الفرفور . . وهنا تتوقف الحياة تماماً .

ولكن الحياة لايمكن أن تتوقف ومن ثمّ لابد من العثور على حل . وباسم الأطفال الصغار تتدخل أسرة كل من السيد والفرفور لاستئناف العمل من جديد . ولعل نوع العمل الذى يقومان به – والذى هو من ابتداع السيد – مهنة دفن الموتى من البشر ، يومئ إلى أن مبدأ السيادة دائماً هو امتصاص الدماء . ودفن البشر معناه قتلهم فى سبيل مصلحة شخصية . والسيد أنجب أولاداً كثيرين اشتغلوا كلهم بدفن البشر فجمعوا من وراء ذلك ثروة طائلة .

وهؤلاء الأبناء يبدءون من الإسكندر وتخمس حتى نابليون وموسولينى وهتلر – أى أن السيد هو الأصل أو الجذر لكل قواد الحرب الذى يهبطون على البلاد الآمنة ليسفكوا دماءها ويمتصوا خيراتها . ولما يبدأ الفرفور والسيد العمل من جديد يكون دستورهما التصالح الطبقى وسيادة كل منهما لنفسه . على أنه بينما يعمل فرفور بإخلاص وجدٍّ فى حفر القبور ، نرى السيد لايعمل بنفس خالصة بل يعمل على مضايقة فرفور . وبرغم ذلك يستمر فرفور فى العمل إلى أن يجيئهما ميت يطلب قبراً له ويطلب كذلك أحدهما فقط ليتفاهم معه فى البيع والشراء . ولكنهما يتقدمان إليه معاً بهدف التفاهم . فتكون النتيجة أن يثبت لهما الميت فشل هذا النظام الذى تتقمصه السلطة . ويبدأان فى اقتراحات جديدة ولكنهما يفشلان فى الوصول إلى حل يضمن للإنسان حريته – أى ملكيته لنفسه .

* * *

وقد تطور مسرح يوسف إدريس فيما بعد إلى مايشبه الصراع بين فكرتين متناقضتين هما فكرة سلب الملكية ، وفكرة استرداد هذه الملكية . ولعلها فكرتان مترابطتان متداخلتان . . فسلب الملكية يعتبر من أحد وجوهه استرداداً للملكية ، وكذلك استرداد الملكية يُعتبر سلباً للملكية على الوجه الآخر . وفكرة الملكية عند يوسف إدريس ترتبط بهذا التدفق الحيوى المجنون الذى تضطرم به الحياة فى عصرنا . ومانسميه الآن بالتقدم إن هو إلا انحدار للرابطة الإنسانية بين البشر ، خراب للضمائر والذمم ، ذبول للوجدانات ، هجر للأرواح عن مهودها وبيوتها . ذلك أنه ليس تقدماً حقيقيًّا صادقاً ولكنه بريق زائف خادع للبصر ، ليس فى خدمة الإنسان بل ضد إنسانيته فى حقيقة الأمر . فلقد رسم للإنسان العصرى صورة للجنة على الأرض فيها مالذ وطاب من ثلاجات وبوتاجازات و . . و . . إلخ هذه المنجزات الحضارية . . ثم تركه يتطاحن ويتصارع بوحشية فظيعة فى سبيل تحقيقها ومن أجل الاستمتاع بها والمباراة على أشدها بين البشر ، والاحترام كل الاحترام لمن « يملك » ، ومن يملك يَعِش حياته طولا وعرضاً . وكل الناس تهوى أن تعيش حياتها كذلك طولا وعرضاً ، لكى يتحقق لهم ذلك لابد أن يملكوا ، ولابد أن تكون ملكياتهم قيماً مادية على أى وجه من الوجوه . وفى هذه الحالة سريعاً ماتتحول القيم المعنوية إلى قيم مادية ، وحتى إذا بقيت ثمة قيم معنوية فإنما لكى تستغل استغلالا ماديًّا صرفاً – السيادة للمادة . . وللملكية .

ويصبح قانون الروح تبعاً لذلك قانوناً بالياً لايُسمن ولايغنى من جوع ، ولايسد فم أطفال

صغار ولايفى بحاجتهم ، ولا يجعلنى – كواحد يعيش فى إطار مادى بحت – أمشى مرفوع الرأس ممتلئ البطن مستريح البال مسدداً كل مطالبى ومطالب أولادى كما أنه لاينقذنى إذا وقعت فى ضائقة ، ولايحمينى إذا قصرت فى واجب ، ولايرفع من سعرى فى سوق الحياة اليومية وفى زحمة الشارع الممتلئ بالآلاف أمثالى من الذين تقدر قيمتهم وأسعارهم بقدر ما فى جيوبهم من أموال . ليس هذا فحسب بل إن قانون الروح هذا يظل باقياً لا للاستفادة منه روحياً بل للارتكاز أو الاتكاء عليه وقت الضرورة . . وهو دائماً مايكون احتماءٌ فيه أو تذرعٌ به للذود عن مصلحة ماهى بالضرورة القصوى مادية . والناس كالنمل ، تعمل ليل نهار وبلا هوادة أو مبالاة وفى ذاتية مفرطة كما تجمع القوت لاللغد فحسب بل لعمر طويل بعد موتها يعيشه الأبناء وأبناء الأبناء . أنانية محضة فى جمع الملكية تجتاح الناس وتلهب ظهورهم وتعميهم عن كل ماهو إنسانى . . وكأنها القيامة قامت فألهت الأب عن بنيه وأمه وذويه . وفى قصة « فوق حدود العقل » يعطينا المؤلف ثلاثة أشقاء يتنازعون ميراثاً قدره تسعة قراريط . فى سبيلها يسوق الأخ الأكبر أخاه الأصغر إلى مستشفى المجانين بتهمة الجنون ليستولى على نصيبه . وكاد ينجح فى لعبته فعلا لولا أن الأخ الثانى يتدخل وتتضح الحقيقة من خلال صراعهم . ولكنهم عندما يدركون فى النهاية أن شقيقهم الأكبر سيضار ضرراً بالغاً سرعان ماينسحبون وينسون أمر الملكية مضحين بالميراث . . وتنتصر الأخوة على النزعة الفردية وعلى نزعة الملكية .

ولكن يبدو أن هذه النهاية لم تتواءم مع وجهة نظر المؤلف ويبدو كذلك أنه وجدها نهاية غير مقنعة وغير متمنطقة مع نزعة الملكية الفردية التى بلغت هذا الأوج . فنراه يعيد النظر فيها ، فإذ بها تتمخض عن مهزلة أرضية ، وفى هذه المسرحية ينشب الصراع حول الملكية الفردية . وخلال ذلك تتعاقب أوجه مختلفة لحقيقة واحدة وهى « نونو » التى ظهرت فى عدة أشكال ، والتى ترتبط بكل من الأخوة الثلاثة وتجمع بينهم أيضاً وتكون هذه البؤرة الوحيدة – أمهم – التى تشع منها حقيقة الأخوة الثلاثة ، ثم هى فى نهاية الأمر حقيقة الدكتور نفسه التى تجيئه فى صورة زوجته حنيفة . إنها حقيقة واحدة ولكنها مختلفة الأوجه باختلاف مايضمره كل من هؤلاء . هى صورة « بلابرواز » تظهر لهم جميعاً وعلى حدة أحياناً فيحيطها كل منهم بالبرواز الذى بين جنبيه . ولعل ذلك البرواز هو الشخص نفسه بكل مايخفيه ومايعلنه . فشخصية « نونو » إذن بظهورها واختفائها إنما تظهر أمامنا من جديد لتعبر – بين صورة وأخرى – عن حقيقة هذا أو ذاك بحسب ماتخفيه حقيقته وإن كانت هى فى كل الأحوال . . « نونو » . الأمر

الذى عقد الموقف وبات من الصعب معه التيقن من : أين « نونو » الحقيقية من كل هذه الصور المختلفة . . إن « نونو » الحقيقية لو ظهرت لاتضح الموقف تماماً .

وهم جميعاً – بما فيهم التورجى صفر – يندمجون فى عملية بحث محمومة عن « نونو » الحقيقية . ولربما كانت هى أمامهم وهم لايرونها ، أو قل إنهم رأوها بالفعل . . فمالهم لايرونها الآن ؟ ! الحق أنها لايمكن أن تظهر لأنهم يطلبونها ، فهى لاتوجد بالاستدعاء ولا بالبحث العصبى المحموم ولكنها تجىء حينما تريد هى فقط أن تظهر ، فمن طبيعتها أن تظهر فجأة وفى لحظة ما لعلها اللحظة التى تنزاح عنها الستار داخل هذه الشخصية أو تلك من هؤلاء الذين يضعون أيديهم على جسم المهزلة الأرضية ولايعرفون ماهى بالضبط حقيقة هذه المهزلة . وهى حينما تظهر سرعان ماتختفى ، ربما لأن الشخص المتلبس إياها تحركه الرغبة الدفينة فى إخفائها أو لعلها تختفى رغماً عنه . . وقد يتنكرون لها فى بعض الأحيان . ولكن الدكتور حكيم الذى كان منذ لحظات مطلوباً منه تقرير ما إذا كان محمد الثالث مجنوناً حقيقة فيؤشر بترحيله إلى المستشفى أو أنه لايزال عاقلا فيبقيه فى دنيا العقلاء . نرى موقفه الآن وقد تحول إلى العكس تماماً . فها هو الآن لايدرى ماإذا كان هو نفسه مجنون أم لايزال ينتمى إلى دنيا العقلاء ! بل إن إيمانه بالعقل يتزعزع فى هذه اللحظة . فقبل هذه اللحظة أو بمعنى أدق قبل هذا الموقف كان الدليل الوحيد على تعقله هو مايوجد فى الدنيا المحيطة به من عقلاء ، إذ لولا وجودهم لما حكم بوجود عقل لديه لأنه – كالآخرين – يرى عقله من خلال هؤلاء وأولئك العقلاء أو بالقياس إلى عقولهم . والآن تبدو عقولهم فى نفسه محل شك كبير . أى أن عقله – بالضرورة – هو الآخر بدا لنفسه محل شك كبير . وهنا تتحول القضية من قضية جماعية هدفها البحث عن الحقيقة الموضوعية خلف هذه المهزلة ، إلى قضية شخصية بحتة من جانب الدكتور حكيم هدفها البحث عن دليل يؤكد له وجود عقله . ولما كان الدكتور حكيم قد أصبح طرفاً إيجابياً فى هذه المهزلة باعتباره مرجعها النفسى ومحللها والمحقق فيها فى نفس الوقت ، لذا فإن قضيته الشخصية هذه برغم التصاقها الشديد به تظل مرتبطة بقضية الجماعة ، لأنها نابعة منها ، وتعتبر حيثية لها أهميتها من مجموع الحيثيات التى بناء عليها سيصدر الحكم فى هذه القضية ، هذه المهزلة . ويتمثل هذا الدليل فى العثور على « نونو » الذى هو فى نفس الوقت نفس الدليل الغامض المتوارى عن هؤلاء ، والذى يبحثون عنه ، وإن كانت تفاصيل بحثهم تشير إلى وجهات أخرى إلا أنها وجهات تختفى بين طياتها ذلك الدليل .

على أن الحكم فى قضيته المهزلة الأرضية لم يصدر وإنما أسدلت ستار المسرحية والمحكمة عاجزة كل العجز عن تحديد المتهم الأصيل لتدينه أو ليثبت براءته على الأقل . وذلك على الرغم من أن « نونو » قد ظهرت فى النهاية وكشفت لهم عن نفسها – أزاحت الستار عن نفسها داخل نفوسهم والحق أن الجميع متهمون فى إيجاد هذه المهزلة الأرضية ، ولكن أحداً منهم لايريد الاعتراف ، لابتهمته بل إنه متهم أصلا ، الكل راح يلقى اللوم والمسئولية على نظام الكون نفسه وسنة الحياة ذاتها .

وشخصية « نونو » على اختلاف صورها التى ظهرت فيها ، تقدم لنا الحقيقة فعلا . فهى كما قدمنا ، قدمت هى نفسها : « صورة حاجات كتيرة سهلة قوى تلقاها وتلمسها . صورة معانى عايشين طول عمركم تتكلموا عنها كأنها موجودة ، زى العدالة كأنها ممكنة ، زى العادة كأنها حقيقة ، زى الحق كأنه باين . صورة بكرة اللى بتستنوه كأنه تمام غير النهاردة بيجى بكرة زى النهاردة تقولوا بكرة . صورة أحلام كتيرة بتخلوها واقع وبتبنوا عليه الحياة مع أنه مش موجود ولاحتى فى الأحلام . صورة الأم أم والحبيبة حبيبة موش مريضة بالحب . والإخلاص حقيقى إخلاص . صورة ابتسامة مية المية طالعة من قلب كله بيبتسم . صورة الصدق نرد بيه حتى على الكدابين . صورة انتصار خير على شر . عمر حد شاف بعينه خير حقيقى ينتصر على شر . صورة أمل كل الأدلة ضده وكل اللى حوالينا بينفيه وشىء غامض زى شىء مالهش أبداً ضمان ماتعرفش إمتى بيحضر وإمتى بيغيب ، مالكش أى سيطرة عليه ، هو الوحيد اللى بيأكد ويقول : أيوه الأمل موجود . صورة فيها كل اللى موش موجود فى حياتكم . إنما علشان تعيشوا لازم يكون موجود . عرفت بأه أنا مين ؟ » . إنها لاشك تلخيص وافٍ لجوهر الصراع داخل كل إنسان . إنها فى قضية المهزلة الأرضية تعتبر عريضة الدعوى وقرار الاتهام ومذكرة الدفاع فى آن واحد . غير أن دفاعها نوع غريب من الدفاعات « فهو دفاع مدموغ بالتهمة ، وعذر يطوى فى جوانحه الذنب .

والمسألة أن المهزلة قائمة على قدم وساق حول من « يملك » ومن « لا يملك » ومن يريد أن « يملك » ، والجميع تجمعهم حقيقة واحدة هى الجنون ، بالحياة أو من الحياة . فها هو ذا محمد الأول يصطحب الأصغر محمد الثالث إلى مكتب الصحة ليعمل على إدخاله مستشفى المجاذيب كيما يستولى على نصيبه فى الميراث والميراث وإن كان فى حد ذاته عشرة أفدنة إلا أنه صورة مصغرة للثروة التى خلفها لهم أبوهم محمد الطيب محمد قارون . والحق أن أباهم لم

يخلف لهم ميراثاً ينتفعون به وإنما خلف لهم لعنة كبرى هى لعنة « قارون » جدهم الذى كان مغرماً بجمع المال لا من أجل هدف حياتىّ وإنما من أجل المال فقط . . بدافع من الرغبة فى الاستحواذ والتملك والمتعة بنمو مايملك ليس أكثر . هذا هو الميراث الحقيقى الذى أورثه قارون لأبنائه ، إذ مايكاد يرحل عن الدنيا حتى يبدأ بينهم خلاف مسلح بأعتى الأسلحة الوحشية . فكلٌ يريد أن « يستحوذ » على نصيبه من التركة ونصيب إخوته إن أمكن — فهم ورثوا مع الثروة لعنتها : الرغبة الشديدة فى الاستحواذ . وهذه الرغبة هى محك الصراع بينهم وهى التى فسختهم وقضت على البقية الباقية من إنسانيتهم . وهم بدورهم أورثوها أبناءهم وبات لها فى نفوسهم مايبررها . ومحمد الأول يعترف بهذا قائلا إنه فعلا لجأ إلى أحط الأساليب وأخس الوسائل لكى ينتزع من أخيه أرضه ، وأنه كان على استعداد لأن يعمل مالا يعمل فى سبيل أن تئول هذه الأرض إليه ، لا عن هواية فى جمع الأموال أو حُبّ فى امتلاك الثروة وإنما ضماناً لمستقبل أولاده فى هذا المجتمع المكتظ المتلاطم ، وحماية لهم من الغول المتمدد فى عرض المدينة والمدعو بالشارع يهدد كل من ليس عنده زاد ، بالتشرد ، ثم يبرر محمد الأول فعلته هذه بأنه كان حتماً أن يسرق وأن ينصب ، وأنه مادام الأمر هكذا فليسرق من إخوته أو ينصب عليهم بدلا من أن يستدير على الآخرين . وهو يفعل هذا برغم يقينه بأنه بهذا الأسلوب يطيح بمستقبل أولاده من حيث يريد أن يؤمّنه ، وأنه بذلك يكرر المأساة برغم حبه الشديد لأخواته ، وأنه إن كان يفعل ذلك مضطرًا فإن عذره أنه الآن جزء من المأساة التى صنعها أبوه الطيب من قبل ، حينما ضيع مستقبلهم من حيث أراد تأمينه ، فإذا كان أبوه الطيب هو الذى يقف الآن وراء هذه النتيجة المؤسفة التى شكلت موقفهم الحالى بأن أوصلتهم إلى ذروة وحشية لا أمان معها ولامستقبل ولا أخوة ولا إنسانية بالمرة ، فإن محمداً الأول بدوره لايتورع الآن عن بذر المأساة فى حياة أولاده لتفرغ فى مستقبلهم خلافات دامية . هو متأكد من هذا تماماً ولكن غول الشارع الذى يأكل الشرف والكرامة والأعراض والأرواح والذى قانونه قوة الذراع الحامل سكيناً وقوة الوحوش تتستر فى زى البشر ، كيف يقى أولاده شر هذا الغول ؟ . الحل الوحيد فى نظره أن يتحول هو نفسه إلى غول أقوى منه ، فبهذا المنطق يحيا البشر من أجل الصغار ، أى صغار ، وهو باستناده إلى هذا المنطق إنما يستجيب لطبيعة الآدمى الذى فيه . . وعلى ذلك فليحاكمه المحاكمون وليعاقبه المعاقبون حتى يسكت الألم الذى يطبق على صدره ويخنقه .

ومنطق محمد الأول هذا يلغى معنى الأبوة الحقيقى ويحوله من علاقة حب وحنان إلى علاقة

مالك بملكيته . ويفسر له أبوه الطيب هذه النظرية ومدى خطورتها شارحاً له وللمحكمة كيف أنه أدرك الآن فقط أنه بسياسة الاستحواذ والامتلاك هذه لم يعامل أبناءه كأبناء وإنما كملكية خاصة يخشى عليها من التبدد ويحميها بأسوار وأسلاك شائكة . ومع ذلك لم يقتنع محمد الأول لأنه أصلا ليس لديه الاستعداد للاقتناع ، ولا يستطيع أى منطق آخر فى الوجود إقناعه بعكس ما يؤمن به . وهذه الرغبة فى الحصول على سلطة ما عن سلطة المال ، تقابلها رغبة مماثلة عند محمد الثانى ، وهى الرغبة فى الإبقاء على سلطته كرجل بوليس . ولهذا فإن منطقه أن نحارب البشر ما أمكن ، وأن نقف ضد أى مخلوق يطمع فى الاستحواذ على ما لاحق له فيه ، فليأخذ كل إنسان ما يستحقه ، ولكن على ألا يكون ذلك على حساب وضع الآخرين ، أو بمعنى أدق لا ينبغى للإنسان مهما كان أن يبنى سعادته وسعادة أولاده على أشلاء الآخرين . على أن من رأى محمد الثالث أننا يجب أن نقضى قضاء مبرماً على كل الدوافع المادية والحيوانية ، وأن نبقى فقط على القيم الإنسانية والدوافع الخيرة التى من شأنها إتاحة المناخ الصالح لنشوء العدل وسيادته بين الناس . وكلا المنطقين بالطبع لا يمكن تحقيقه ، لما يتسم به الأول من جمود وتعقيد ورغبة شخصية ذاتية فى الإبقاء على مركز معين ، ولما يتسم به الثانى من مثالية هوجاء وسلبية واضحة . وهنا يتضح للطيب مدى استحالة أن تتواءم العدالة مع الرغبة فى « التملك » فهو نفسه كآدمى له ما لهم من أطماع وطموح ويثقل عليه ما يثقل كاهلهم من مشاكل وأبناء وزوجة ، كان يبحث عن مدى إمكانية جمع الثروة ، أو بمعنى أدق مدى حماية الإنسان ومستقبل أولاده ، مع الاحتفاظ بالعدالة فى ذات الوقت . ولذلك فهو يرفض التعامل بمنطق هذه المهزلة الأرضية ويضع نهايتها بالنسبة له ، بأن يطلب قميص الكتاف يرتديه كأنه ينزع عن نفسه تهمة العقل الذى فرضت عليه الحياة جنونها .

وبهذا ينهى المؤلف مسرحيته نهاية موفقة . أولا لأنها لاشك ستصدم المتفرج – والمتزمت على وجه أخص . وربما جعلته لأول وهلة يأخذ موقفاً من المسرحية ويثور عليها . غير أن هذا لا ينبغى ، إنها نهاية إيجابية مائة فى المائة . ذلك أنها كالسوط يلسع إحساس المشاهد ، أو كالبركان ينفجر فى داخله ويجعله يحس بضرورة المراجعة ، مراجعة نفسه وقيمه ومعتقداته وكل ما يقوم عليه كيانه النفسى . خاصة – وهذا توفيق آخر – وأن شخصية الدكتور حكيم كان من الواضح أن ثمة وشيجة قربى تربط بينه وبين جمهور الصالة ، لا بمجرد التعاطف العادى مثلا وإنما لأنه – فى تقديرى – كان يبدو وكأنه أحدهم ، أو كأنه جاء لهم على خشبة المسرح فى

هذه المهزلة الأرضية التى يعيشونها . وليس معنى هذا أن بقية شخصيات المسرحية لم تكن تنتمى إلى جمهور الصالة ، ولكنى أقصد أن الجمهور كان يرى المهزلة كلها من خلال شخصية الدكتور حكيم .

والدكتور حكيم ، دكتور كأى شاب من الطبقة المتوسطة تعلم وأصبح دكتوراً يحمل على صدره هموم طبقته ومشاكلها ولا يزال . وفضلا عن ذلك فهو « حكيم » الأمر الذى يذكرنا بشخصية الحكيم فى تراثنا الشعبى المعروف ، وهو الرجل الذى يعى ويدلى بالمشورة ويبحث فى أغلب الشئون . وهو كأى شاب من شبان طبقته ، طموح ، يود لو يحيا حياته سعيداً أو بمعنى أكثر وضوحاً أن تتحقق فى حياته وحياة كل الناس متعة المال والبنون زينة الحياة الدنيا . ويرى أن من حقه العمل على تحقيق ذلك ، وأن ذلك يمكن تحقيقه ، لأن الحياة فى اعتقاده ليست عرقاً واستبسالا فقط ولكنها بجانب ذلك عملية أخذ وعطاء مستمرة بين الناس وعلاقة إنسانية يسودها العدل والصفاء . ولكن الحياة كانت تتقدم به والمسئولية تزداد ثقلا على كاهله : مسئولية أن يعيش هو وزوجته وكومة من الأطفال عيشة لائقة وفضلا عن ذلك مطلوب منه أن يتحمل مسئولية أولاده ليس فقط فى الحاضر ولا فى المستقبل بل بعد أن يموت أيضاً . وهو لم يكن ليشغل البال كثيراً بهذا الأمر نظراً لما يشبه حالة اليأس بدأ يتسرب إلى نفسه من خلال ميكانيكية حياته اليومية . . لولا أن للمسئولية وكل الأشياء والمعانى والأحلام صوتاً ملحًّا هو صوت زوجته ولابد أنه صوت موجود فى كل بيت .

واليوم بينما كان يستعد لمواجهة يومه تناول قبل إفطاره جرعة مُرّة من كلام زوجته ما لبثت أن سرت فى كيانه وجمدت له صورة أولاده وكيف أنهم حتى الآن لم يدرجوا فى الحسبان ولم تتخذ بشأنهم أية خطوات أو استعدادات لتأمين مستقبلهم . ثم ما لبثت هذه الخواطر بدورها أن استقرت فى لا وعيه ، وكان لابد أن تتوارى عن ذهنه تحت أعباء العمل . ويبدأ العمل وفى وعيه – أو إن شئنا فى « حكمته » – صور عن الطبقة الوسطى تنطق بأن : مصر ما فيهاش فقر إنما فيها قلة رأى ، وليس أدل على قلة الرأى من رجل كالذى فى هذه الصورة يهرب من ضغط الواقع إلى جو حلم كاذب تهيئه له أنفاس الحشيش فتكون النتيجة أن يأكل هذا الحلم الكاذب حياته وجهده وقوت عياله وسترهم . هذه هى إحدى وجوه الصورة . أما بقية وجوهها فهى تتوالى فى صورة حية فإذا بها مهزلة أرضية . . تبدأ بالنقيض يلتقيان – ربما لأول مرة على خشبة المسرح المصرى – أمام الدكتور . رغبتان متناقضتان تمام التناقض تعانقتا وتضافرتا فى سبيل

المجىء إلى هنا ، وفى تلك اللحظة يجمعها هدف واحد هو خلاص كل منهما من الأخرى وتجمعها حالة واحدة ومتناقضة أيضاً وهى حالة الجنون . محمد الأول ومحمد الثالث تجمعها الرغبة الشديدة فى ممارسة الحياة والرغبة الشديدة فى الانسحاب منها . الأول قادم ليعمل على سرعة الخلاص من أخيه ليتمكن هو من وضع يده على نصيبه فى الميراث . والثالث قادم — برغبته — ليعمل على سرعة الخلاص من أخيه كذلك ليستريح هو من شروره ومن حقارة الدنيا التى تتمثل فى سلوكه . وفى كلتا الحالتين جنون بالدنيا ومن الدنيا . وعلى الدكتور حكيم أن يفصل فى أمرهما باعتباره نقطة التقاء الحياة بالموت والبوابة التى تعطى جوازاً بالرحيل من الحياة أو إليها ، فمن تحت يد الدكتور تخرج شهادات الميلاد للأطفال وشهادات الوفاة كذلك ، وفضلا عن ذلك تشهد بما إذا كان هذا الشخص أو ذاك ما زال ينتمى إلى دنيا العقلاء أو أن مكانه قد أصبح خارج حدود العقل .

وإذ يصطدم النقيضان ببعضهما يكون الدكتور حكيم هو المحك الوحيد لتوليد الشرار . ومن أول وهلة نحس كما لو كان هذان التناقضان قد تولدا فى لا وعى الدكتور حكيم ثم تجسدا فى تلك الصورتين على خشبة المسرح واندمجتا فى صراع . وعلى إيقاع يكاد يذكرنا بإيقاع الفعل التراجيدى فى مسرحية أوديب . يتكشف الصراع بين المتناقضات شيئاً فشيئاً عن المهزلة الأرضية ، فى جوهر مزيج بين الواقع والحلم ، بين الواقع النفسى لحالة الدكتور حكيم آن ذاك وبين لحظة الحضور المسرحى لهواجسه ، بين واقع الحياة التى يعيشها وتعيشها طبقته الوسطى وبين تجوال عقله واستكشافه لمهزلتها الأرضية حتى كأننا فى عالم غريب ليس هو بالواقعى ولا بالخيالى ، كما أنه ليس بالعاقل ولا بالمجنون ولكن لا يمكن تسميته . . ما خلف حدود العقل . وعملية الاستكشاف هذه تتم فى اضطراد يلغى حدود الزمان والمكان ويتقدم من خلال التراجع إلى الخلف ويرتفع عن طريق الهبوط إلى القاع ذلك أننا لسنا بصدد أحداث درامية تقليدية تتطور لتصل إلى ذروة معينة ولكننا بصدد جدلية ديالكتكية كلما توغلنا فى أعماقها إلى القاع اتسعت بؤرة الإشعاع أمام أنظارنا واتضح على ضوئها كثير من التفاصيل الهامة ، التى تكشف لنا عن حقيقة المهزلة وتكشف — بالتالى — للدكتور حكيم عن مصيره المؤسف ومصير أولاده الذى تمثل أمامه الآن فى أبشع صورة لو أنه استمر فى الحياة بمنطقها هذا المنطق الهزلى الذى تجاوز حدود العقل ، لذلك كان حتماً أن يعزز موقفه بهذه النهاية الصارخة ، الغاضبة أعنف الغضب . . الزاعقة الترحيب بالجنون ، والرافضة لهذا العقل الذى

فشل فى أن يمنطق الحياة بمنطق إنسانى عادل ، إنها صرخة احتجاج وتمرد لا على نظام اجتماعى بعينه ولكن على عجز العقل البشرى نفسه . . مما يحفز المشاهد على سرعة البدء فى محاولة تطهير نفسه من أية نوازع فردية تقوده إلى شهوة الامتلاك وحب السلطة والرغبة فى الاستحواذ . . الطبقة الوسطى يجتمع رجالها – وهذا تقليد عائلى عريق فى ريفنا المصرى – وبحضور كبارها وصغارها ، والمتعلمين منها وأنصاف المتعلمين ، والموظفين والتجار . وفى هذا الاجتماع العائلى الرهيب نرى عدداً من المواقف المختلفة يتوزع بينها أمن عائلة الطبقة الوسطى ويحدث بسببها صدع فى تشكيل حياتها . فمحمد الأول يمثل موقف رأس المال المستغل ، ومحمد الثانى يمثل موقف الموظفين الذين لا يعنيهم من الحياة سوى هدف واحد هو الرغبة فى تصليح أوضاعهم وكفى ، بأى شكل وتحت أى ظروف ، المهم أن يحصلوا على حقوقهم كاملة ، أما كيف يتحقق هذا فذلك مالا يستطيعون الإفتاء فيه أو حتى مجرد التفكير الموضوعى ، لسبب بسيط وهو أنهم بحكم تكوينهم الطبقى والبيئى يفتقرون إلى عمق النظرة واتساع الأفق الأمر الذى يقف بهم عند حدود عدالة غامضة من الصعب تحديد ملامحها فضلا عن إمكانية تحقيقها . ومحمد الثالث يمثل المثقفين بشططهم وجنونهم إلى المثالية فى التفكير بدرجة لا تتواءم وحدّة الواقع فتصاب بحالة سلبية أو اتخاذ موقف عكسى من الحياة يبلغ حد الانسحاب منها .

والمؤلف يختار موقفاً من أمتع المواقف وأشدها مصرية وأقدرها – تبعاً لذلك – على التعبير عن تفاصيل المهزلة . فموقف الخلاف والقتال على الميراث من المواقف التى ترتبط بتراثنا الوجدانى أعمق ارتباط ، ومن منا رأى موقفاً يتخاصم فيه البعض ويختلفون ثم لم يعلق على الفور قائلا : « يعنى بيتخانقوا على الورث ؟ » والمقصود بكلمة الورث طبعاً : الميراث . كما لو كان « الميراث » بالنسبة لنا كمصريين – وهذا شىء غريب فعلا – هو السبب الوحيد الذى من أجله تسيل الدماء وتطير الرقاب . وكلمة الميراث فى مأثورنا الشعبى ترتبط فى الأذهان بالعقار والماشية والأغنام والبيوت وما إلى ذلك من قيم مادية عينية تشكل تركة ما . ولا تذكر كلمة الميراث إلا وتصاحبها فى الأذهان صور عديدة لمحاكم وقضايا ومحضرين وحجوزات وجلسات مصاطب أو اجتماعات عائلية على مستوى كبير وخطير . والذى حدث بالضبط فى مسرحية « المهزلة الأرضية » ليس إلا تجسيداً لهذه الصور المتوارثة مع الميراث . فها هى ذى الخلافات تصل بين الأخوة إلى أبشع حد ، إلى الحد الذى يعجز عن الفصل فيه أى حاكم أو أية سلطة قضائية . ثم ها هى ذى عائلة الطبقة وبها « صفر » فرفور الفرافير المعدم الذى لم تحل قضية

حياته فى مسرحية الفرافير لعله يلتمس حلاً فى هذا الاجتماع غير العادى .

وبحضور الجد « قارون » المتهم الأول فى قضية الملكية الفردية بوضع بذورها . وحضور ابنه « الطبيب » الذى قام منه برعاية هذه البذور وتنميتها إلى أن امتدت فى الأعماق وأصبحت لعنة . وبحضور أولاده الثلاثة الذين أصابتهم اللعنة فى مقتل . وبحضور « صفر » المعدم الضائع بينهم والمتحمل أساهم . وبحضور الدكتور حكيم المحلل العقلى وفى نفس الوقت المتفرج صاحب القضية ورافع دعواها والباحث لها عن حيثيات حكم منطقى سليم وإنسانى . أقول بحضور كل هؤلاء تقوم محكمة ، ويكون « صفر » هو قاضيها ومدعيها العام وحاجبها (والكل فى الكل) بالنسبة لها . ويستطيع « صفر » بكل ما لديه من ذكاء فرفورى وحقد طبقى ، أن ينجح فى طرح القضية ووضع قرار الاتهام وأن ينجح – بوعى أو بلا وعى – فى الحصول على اعترافاتهم باشتراكهم فى إقامة واستمرار هذه المهزلة الأرضية . . أما الحكم على القضية فلم يصدر بعد . وإذا كان صفر فى مسرحية الفرافير قد ظل يدور فى حلقة مفرغة بحثاً عن الحرية . فإن الدكتور حكيم ينتهى نفس النهاية . . بحثاً عن الحقيقة القاطعة .

القسم الثاني

قراءات مسرحية

الليلة نضحك . . مع ميخائيل رومان

وأنت قد تضحك وقد لا تضحك ، ولكنك على أى الأحوال ، لابد أن تبحث بين صفحات المسرحية عن وعد ميخائيل رومان لك بالضحك الذى منَّاك به هذه الليلة . . وحينئذ سوف تكتشف بَعد نهاية المسرحية أنك لم تجد – ربما – ولا ابتسامة واحدة – ولربما تعود مرة أخرى وتتصفح المسرحية من جديد وأنت أكثر عصبية وأكثر تصميماً على البحث عن الضحك . وعبثاً تحاول . وهنا تطوى المسرحية ، وشىء من الخجل يسرى فى أوصالك نتيجة هذا المقلب الذى لاشك ستحس أنك شربته – لا لشىء إلا لأن المؤلف جذبك من عينيك قائلا لك – فى حين يشير بيده نحوك فى لهجة إغراء: تعال . . « الليلة نضحك » . . هذا إذا كنت ممن يبحثون عن الضحك بوجه عام . أما إذا كنت ممن لا يعنيهم هذا الأمر كثيراً فلا شك ستلوى شفتيك امتعاضاً وأنت تطوى آخر صفحة فى المسرحية ، وفى ذهنك خاطر ملح يقول : نضحك على ماذا ؟

والحكاية ليست حكاية الضحك ، الآن على الأقل ، إنما هى حكاية المؤلف نفسه ، وحكاية المسرحية . أما المؤلف فأنتم لا شك تتذكرونه ، إنه ميخائيل رومان مؤلف مسرحيتى : « الدخان » التى عرضها المسرح القومى منذ سنوات و « الحصار » التى عرضها مسرح الحكيم . ولقد أثارت مسرحية الدخان كلاماً وحديثاً بين النقاد والجمهور على السواء . قال البعض إنها ليست مسرحية على الإطلاق . وقال البعض الآخر إنها صدى شاحب لأنفاس الكاتب الأمريكى آرثر ميللر . وتساءل البعض الثالث قائلا : ما هذا الشىء الذى اسمه الدخان ؟

وبرغم أن الإجابة على هذا السؤال ظلت معلقة فى الأذهان حتى الآن ، فإن الأكثر تعلقاً بالأذهان من ذلك هو ما أثارته « الدخان » من دخان فى سماء مسرحنا ، وعلى التحديد موضوعها الذى كان غريباً كل الغرابة عن الوجدان « المصرى » الأصيل . فقد كانت تعرض لشاب مصرى مثقف يقوم بينه وبين الآلة صراع مر ، حيث تحددت الآلية فى حياته منذ أن عُين كاتباً على الآلة الكاتبة بإحدى المصالح . وخلال صراعه ضد الآلة يفقد الهدف ، ويمزقه الضياع إلى إدمان المخدرات . وحينما تنسحق شخصيته تماماً يفيق على حطام نفسه –

ويقرر « ! » أنه : « لازم ألاقى هدف . حالاقى هدف » ثم تنتهى المسرحية ونحن لم نعرف بعد إذا كان قد وجد الهدف أم إنه لا يزال حتى الآن يبحث عنه ، ولكن أغلب الظن أنه لن يجده لأنه لم تكن هناك آية دلائل موضوعية تشير إلى ذلك .

وبقدر ما أثارته مسرحية « الدخان » من دخان ، بقدر ما أثارته « الحصار » من صمت اتضح حتى فى الكلمات التى كتبت عنها . وقد يكون ذلك راجعاً إلى أن المسرحية تناولت قضية معاصرة هى قضية اندماج الفكر والأدب فى « العمل » بمعنى أن يكون لكل منهم دور إيجابى فى المعركة السياسية . الأمر الذى لمس رأس « الدمل » فى حياة بعض الشخصيات الموجودة فى الواقع الخارجى للمسرحية ، والتى كان من الواضح أنها ذات صدى فى المسرحية أو فى أعماق المؤلف فى أثناء كتابته لها .

وإذا كان المؤلف فى حصاره ذاك قد اقترب من الوجدان المصرى المعاصر فإن القضية الأثيرة لديه – وهى قضية المثقفين وتحلل وجدانهم بإزاء أحاسيسهم بقهر معين أو وقوعهم تحت ضغط ما – لم تخل منها مسرحية « الحصار » وكذلك لم تخل منها مسرحية « الوافد » القصيرة الملحقة بمسرحية « الليلة نضحك » . وربما تكون « الليلة نضحك » هى الوحيدة من بين مسرحياته التى ينحو فيها المؤلف منحًى يختلف عما ألفناه عليه فى عملية السابقين وعمله الجديد القصير .

إنه فى الليلة نضحك لا يختار أبطاله من المثقفين وأزماتهم الشهيرة ، وإنما يلجأ إلى التاريخ الأسطورى ، ليستلهم منه موضوعاً أسطوريًّا عصريًّا . . وبالتحديد قصة شهرزاد والسلطان . . قصة السجن الذهبى الذى أودع السلطان فيه شهرزاد ، والذى تتمرد هى عليه وتتوق إلى الحرية حتى ولو كانت بلا ثياب ولا جوارى ولا حلى . والسلطان نفسه قد مل السجن فى القصر والحياة كلها . وحينما يتمرد هو الآخر على هذا السجن يصطدم تمرده بتمرد زوجته ويصبح كل منهما سجين رغبة الآخر . فالسلطان لا يريد لشهرزاد الخروج عن القصر ولو للحظة واحدة خوفاً من المجهول الذى يؤثر على شرفه وكرامته بسبب جمالها الصارخ . وكذلك شهرزاد تنفجر أخيراً ولا تريد له الخروج من القصر خوفاً من ألاعيبه . وفى هذا السجن الجديد يشاهد السلطان قصة الخصومة مع الحرية . . تمثل أمامه . .

مسرحية تدور داخل المسرحية يقوم بها رهط من حاشية القصر ، ويشترك فى أداء أدوارها شهرزاد نفسها والسلطان نفسه برغم وضعه كمتفرج – فقد كان فى مجلسه يتفرج تفرجاً إيجابيًّا ،

إذ هو يتفاعل وكل ما يدور أمامه : الزوج الذى اشترى حرية زوجته وزلف لسانه بلفظة الطلاق فما درى إلا والطلاق حقيقة واقعة وزوجته فى حضن شخص آخر أعطاها العاطفة فأعطته كل شىء . . والمؤلف يركز على «شيمة» أساسية فى المسرحية وهى أن الإنسان يمكن أن يخطئ خطأً فيظل طول عمره يدفع ثمنه ، ابتداء من السلطان حتى الزوج فى المسرحية داخل المسرحية . والسلطان وشهرزاد شخصيتان تاريخيتان مشهورتان ، غير أن المؤلف يخرج بهما فى الأيام الحاضرة ويزج بالأيام الحاضرة فى حياتهما بطريقة تعسفية واضحة . وترد على لسانيهما كلمات تتحدث عن التليفزيون والراديو والتليفون والثلاجة وما إلى ذلك من منجزات الحضارة الحديثة — لعل المؤلف بذلك يشير إلى أن معطيات الحضارة هذه بقدر ما خدمت الإنسان بقدر ما أفسدت عاطفته . أو لعلها فكرة الآلية التى دأب المؤلف على مهاجمتها دائماً وعلى خلق نوع من الصراع بينها وبين أبطاله . بدليل أن الزوجة — أو شهرزاد — فى المسرحية داخل المسرحية ما تكاد تصدق أنها ودعت حياة زوجها بما فيها من آلية تسحق شخصيتها وإنسانيتها ، حتى تنطلق مع الشاب علاء ابن الأرض الخضراء والفأس والعمل . وإلى جانب ذلك ترى المؤلف يدين أجهزة الحكم فى السلطنة عن طريق القضاء والخبير القانونى على وجه أخص ، الذى يشبه المنشار طالع آكل نازل آكل من دم الناس وأعصابهم . ويهاجم كذلك القانون الذى لم يوضع إلا للتحايل على الضعفاء إلى جانب عدم اعترافه بالعواطف الإنسانية أو الروابط العضوية ، بل إنه يحطم كل هذه العلاقات تحت ستار حماية الحقوق .

والمسرحية محشوة بالكلام ، ما بين حوار وإرشادات مسرحية . والحوار فى المسرحية يجعلنا ندرك لأول وهلة أنه هو المنفذ الوحيد فى يد المؤلف ليقول لنا من خلاله كل صغيرة وكبيرة . وهو حوار فى مستوى واحد تقريباً ، ولا يمكن أن تقوله شخصيات بعينها ، إنه كلام المؤلف نفسه . وهو كلام أفسدته — دراميًّا — قراءات المؤلف الكثيرة وتأثره بعديد من المذاهب المسرحية ، وعلى الأخص موجة مسرح العبث التى يتميز حوارها بالخلط بين المعانى والأشياء ، وهى طريقة تتواءم مع الفكرة العبثية حيث يشمل العبث كل عناصر العمل الفنى شكلا ومضموناً . ولكنها عند مؤلفنا تبدو شاذة معقدة مثيرة للغرابة . هذا إلى جانب الحذلقة فى اختيار الكلمات التى لا تعبر عن شىء نابض حيث تبعد بها إنشائيتها الصرفة عن الموضوعية . وأول خاطر يتبادر إلى الذهن فى أثناء قراءة هذه المسرحية أن المؤلف كتبها مشهداً مشهداً على حدة ، وكل مشهد منفصل عن الآخر مستقل بذاته ، ثم جمعها فى النهاية وأجهد نفسه ليلصق

المشهد بالمشهد محاولا أن تبدو المشاهد وكأنها تنساب من داخل بعضها بعضاً . . وإن كان واضحاً أن كلمات الربط فى الإرشادات المسرحية « موضوعة » بشكل احتيالى . وينهى المؤلف مسرحيته بإرشادات تبلغ الصفحات أحياناً ، يشرح فيها رقصات وإيقاعات يفرض عليها معانى بعينها ويطالبها بأن تؤديها لكى تتفق مع مضمون المسرحية .

فإذا انتقلنا إلى مسرحية الوافد وجدنا المؤلف يعود إلى موضوعه الأثير ، وهو صراع المثقفين ضد الآلة . فيصور لنا وافداً وفد على مكان ما هو على التحديد لوكاندة ميخائيل رومان وطلب طعاماً يرد به جوعه الوحشى ففوجئ بأنه لا طعام فيها إلا لمن هم « معهم » فى اللوكاندة . والغريب أنه يكتشف أن كل القائمين على الأمر فى تلك اللوكاندة كانوا من زملاء كفاحه السياسى وشركاء قضيته الاجتماعية التى شغلتهم فترة طويلة من الزمن . وشخصية الوافد كما رسمها المؤلف شخصية خربة لا ملامح لها ، أعنى لا ملامح اجتماعية محددة ، أو بمعنى أدق ليست شخصية من لحم ودم بقدر ما هى مجموعة من العبارات والاحتجاجات ضد ذلك النظام الدقيق الذى فرضه وضع اللوكاندة على عملائها . ويشير المؤلف باللوكاندة إلى أى تنظيم اجتماعى صارم من شأنه الاحتفاظ لكل ذى حق بحقه فقط دون فائض أيًّا كان لقادم غريب مجهول . ومن هنا نرانا نقع فى بلبلة شديدة ، فلا نحن مع الوافد ولا نحن ضده . كما لا نجد أنفسنا مع أولى الأمر فى اللوكاندة ولا نجد أنفسنا ضدهم . أولا لأنها لوكاندة غريبة كل الغرابة تتعامل بالضغط على الأزرار ، والضغط على الأزرار يعنى — فى نظر المؤلف — انتفاء العلاقات الإنسانية . . ثم إنها تشبه فى تكوينها ونظامها نظام العصابات . وثانياً لأن شخصية الوافد لم تتعرف على أى منا خلالها . وصحيح أن هناك من امتدحوها من بين الأصدقاء . ولكنى كنت ألمح خلف امتداحهم لها موقفاً إنسانيًّا من موقف الوافد كرجل جائع فقط . ونحن مجتمع نتعاطف تعاطفاً شديداً مع أى جائع أيًّا كانت شخصيته وأيًّا كان تفكيره .

وقد يكون المؤلف على حق فى جعل الوافد يرفض التعامل بالأزرار ويأخذ موقفاً من آلية الحياة التى فرضتها عليها الحضارة . ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا — افتراضاً — فى طريقنا إليها ، فماذا كان يضير المؤلف لو استخدم موقفاً أقرب إلى الوجدان المصرى بدلا من هذا الموقف الذى يبدو كأنه صدى لأفكار أوربية بعيدة ؟ إنه لو فعل لكان ذا تأثير فعّال ولقام بدوره كما يتمنى .

ومن الملاحظ على مسرحيات المؤلف عموماً أنها تفتقر إلى الانسياب الفنى الثرى ، وأنها تبدو مرسومة بالقلم والمسطرة . وإذا كان الفن يكتب بالإحساس فإن مسرحيات المؤلف تكتب بالعقل مع اليقظة الشديدة جداً . وفى تقديرى أن اليقظة إذا زادت عن حدها تفسد الفن وتجعله أقرب إلى الرياضيات .

خيال الظل . . والمسرح العربى

لعلنا قد اتفقنا على أن المسرح فن وافد علينا . . وأنه برغم ازدهار الحركة المسرحية فى بلادنا الآن إلى حد ما ، فإننا لا يمكننا القول بأن هذا الذى وصلنا إليه يعتبر من خلق عبقريتنا أو مراحل نمو لبذرة كانت فى أرضنا من قديم الأزل . . بمعنى أنه ليس لدينا تراث مسرحى . والثابت تاريخيًّا أننا لا نقف على أرض تتكون طبقاتها من آلاف الأعمال من عباقرتنا فعلا ، لسبب بسيط وهو أننا حتى الآن لم نكتشف فى المسرح شخصيتنا الحقيقية بعد . ومع ذلك فنحن حتى لم « نتأثر » بالسمات المسرحية الأجنبية لأن المسرح لم يكن قد نقل بلغتنا العربية قديماً كأى تراث أدبى مكتوب نقلته اللغة العربية .

على أن هذا لا يعنى مطلقاً أن الفكر العربى لم يصل بنا إلى هذا اللون من التعبير . فالحق أنه إذا كانت اللغة الفصحى قد فرضت على الأدباء العرب أشكالا معينة فى التعبير كالشعر والمقامة ، فإن الشعب مع ذلك انطلق وجدانه معبراً عن نفسه تعبيراً ملحميًّا فى قصص عنترة وأبى زيد الهلالى وما إلى ذلك — وحتى لغة التفكير بالصور لحياة عرفها الشعب كذلك وله فيها باع طويل . . وذلك ما تمثل فى خيال الظل والأراجوز . ولعل اهتمامنا بفن خيال الظل بالذات مرجعه إلى « النص » ، فالنص يعطيه البقاء ويكون له تراثه الأدبى بحيث يمكن الرجوع إليه واستلهامه بعض الحقائق . وهذا الاهتمام بفن خيال الظل بدأ مع ظهوره تقريباً ، إذ انتشر انتشاراً ملحوظاً ودخل القصور والأكواخ وألفت عنه الكتب الكثيرة : التمثيل والفصول الطوال فى دوائر المعارف بأقلام العلماء العرب والمستشرقين ونذكر منها ما كتبه العلامة أحمد تيمور فى كتابه « خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب » ثم كتاب إبراهيم حمادة « خيال الظل » وتمثيليات ابن دانيال ثم ما كتبه الدكتور مندور فى كتابه « المسرح » ، وأخيراً كتاب الدكتور عبد الحميد يونس الذى ظهر ضمن سلسلة المكتبة الثقافية . والدكتور يونس من أوائل المهتمين بفنوننا الشعبية وبرجالها ويرأس تحرير مجلة للفنون الشعبية ويهدى كتابه إلى الأصدقاء الذين يتعاونون معه على إصداره . وهو يرى — فى مقدمته — أن فن خيال الظل لقى ازدهاره فى القاهرة حتى لم يعد هناك مجال للسؤال عما إذا كان

هذا الفن من ابتداع العبقرية العربية أو هو من نتاج عبقرية أجنبية . . ذلك أن المهم فى الأمر أنه فى القاهرة دخل طور الأدب الرفيع ، إذ قام بدور فعال وحاسم فى نقد المجتمع وفى تشكيله فى صور حية ذات فلسفات ومعانٍ ، ملتصقة بالشعب ومعبرة عن وجدانه الأصيل .

و « خيال الظل » ثالث ثلاثة أنماط من التمثيل الشعبى غير المباشر ، أولها « صندوق الدنيا » وثانيها « القره جوز » أو « الأراجوز » بتعبيرنا العصرى . ولعل الكثيرين منا فى صغرهم شاهدوا صندوق الدنيا ، والسفيرة عزيزة حيث يجلس الواحد منا على دكة خشبية بجانب عدد من الصبية ثم ينظر فى عدسة مكبرة ، ليرى صوراً متتابعة يرشدنا إليها ويفسرها لنا ويدمج بعضها ببعض فى أحداث رهيبة لا تبين ، صاحبها الواقف بجانبنا يردد من حين إلى حين : اتفرج يا سلام . . مثلما شاهدنا وما زلنا نشاهد « الأراجوز » الآن .

وإذا دخل نمط صندوق الدنيا فى باب التمثيل على سبيل المجاز لأن عارض الصور يقوم بدور المنشد والراوية ، فإن نمط « الأراجوز » يدخل فى باب التمثيل بطبيعته ، حيث توجد شخصيات تتحرك وتنفعل وتقول حواراً ، ولكنه على أى حال لا يستعمل سوى الدمى فقط ، ومسرحاً متنقلاً مكشوفاً . أما « خيال الظل » فهو يمتاز عنهما فى أنه يستعمل الصورة والضوء معاً ، ويعرض لصور من الحياة بها عديد من الشخصيات ، وهذه الشخصيات يكمن خلفها عدد من اللاعبين المحترفين . وهناك بعض المصطلحات عرف بها اللاعبون . المصطلح العام الأول مأخوذ من صيغة « خيال الظل » ، فاللاعب المتخصص فى تحريك الشخوص اسمه « المخايل » — ومن هنا يتبين لنا أن الجمهور يدرك أن هذا الفن يقوم على التخيُّل والإيهام — أما رئيس المخايلين ، أو المخرج فى عرفنا ، الذى ينظم حركة الشخوص ويربط بين سباق الأحداث فاسمه « المعلم » . وهذا الشخص دائماً يقوم بالاستنتاج أو استهلال التمثيلية بإنشاد المقدمة . ويسميه بعضهم « المقدم » بكسر الميم . وثمة شخصية أخرى من القائمين بتحريك الشخوص اسمه « الحازق » ولعله مأخوذ من ارتفاع الصوت وحدته ، وهو يقوم بوظيفة تركيز الانتباه كلما ظهرت الحاجة من ناحية الموضوع أو من ناحية استثارة الجمهور طلباً « للنقطة » وإشاعة الضحك فى وقت واحد . ولقب آخر يطلق على بعض الشخصيات هو « الرخم » بمعناه المعروف فى لهجة القاهرة ، وهو يقوم بوظيفة المهرج ، وقد فرضت هذه الشخصية وجودها على كثير من تسميات خيال الظل . ولقد كانت كل هذه الشخوص مع ذلك تتنوع وتتلون بأشكالٍ اجتماعية مختلفة . . مع الاستعانة بالقدرة على تقليد أصوات الحيوانات .

ولم تكن الصور التى تنعكس على الشاشة مجرد لوحات يراها الإنسان كما يرى غيرها من صور الناس والحيوان والمناظر الطبيعية ، ولكنها كانت تنعكس على الشاشة بتفاصيلها وألوانها وقدرتها فى بعض الأحيان على تحريك بعض أجزائها . . وتلك مهارة مشهود بها لهذا الفن ، على معرفته الكاملة بطبيعة المادة المشكلة وعلى حسن استغلاله للألوان فى إبراز التفاصيل . ومن هنا يتضح لنا أن هذا الفن كان فنًّا معقداً ، يقوم بكل ما توسلت به الفنون الشعبية من مادة مشكلة ، من لون وحركة وإيقاع ، ونغم وكلام . وذلك فضلا عن أن التصوير الخاص به ارتبط بفنين إسلاميين هما العمارة والزخرفة . وبرغم ذلك فسرح خيال الظل بسيط الوسائل المادية : فهو عبارة عن خيام متنقلة ذات أسوار من الخشب . . ويجرى التمثيل خلف ستار من القماش الأبيض الخفيف ، والممثلون عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط خلفها مصباح يعكس ظلالها على الستار ، والعرائس تتحرك بخيوط تصل بعضها ببعض وتنتهى فى يد صاحب الخيال الذى يحركها حسب مقتضيات الحوار . . . ومع أن من طبيعة المسرح أن يكون ليليًّا مقفلا فإنه كثيراً ما استعان فنانوه بضوء الشمس فى النهار مع استعمال الحذق والمهارة حتى لا تنقلب الصورة . . أما الحوار الذى تنطقه الظلال فغالباً ما يلقيه صاحب الخيال نفسه – الجالس خلف الستار طبعاً – مع تلوين صوته وتغييره حسب نوع الشخصيات وأحياناً كان يستعين بمساعد له يتبادل معه إلقاء الحوار . . مع توحيد الإيقاع وترتيبه فى الحركة والحوار معاً .

بهذه الإمكانيات المتواضعة قدم مسرح خيال الظل مسرحيات عظيمة تفرغ لإنتاجها – خصيصاً لهذا النمط – أدباء دخلوا التاريخ الأدبى بشأنها . ومسرحياته يسمونها « البابات » ومفردها « بابه » . ومن أهم الأدباء الذين كتبوا بل برعوا فى الكتابة لمسرح خيال الظل محمد ابن دانيال الموصلى الذى جُمعت باباته فى مخطوط اسمه كتاب طيف الخيال ، ويرجع زمن كتابتها إلى عصر الظاهر بيبرس . وهى من الناحية الأدبية تعتبر تطويراً لفن المقامة عند الحريرى والهمذانى وإن كانت البابات تختلف بعض الاختلاف عن المقامات فى أسلوبها وشكلها ، فهى أولا وقبل كل شىء استعملت لغة يمكن أن نسميها باللغة الديموقراطية ، تلك التى لا تفرق بين فصحى وعامية فى التعبير . فالحوار فى البابات يمزج الفصحى بالعامية وينتقى من كل منها ما يصيب الهدف من الألفاظ ، فتارة تقول الشخصية زجلاً شعبيًّا ، وأخرى تقول قصيدة فصيحة ، وأحياناً قصيدة باللغتين معاً بحيث يخلق المزج بينهما لغة ثالثة قريبة إلى أفهام الناس على مختلف أفهامهم .

وبمحاولتنا الاستقصاء عن مهد خيال الظل الأصلى تكتشف أن الدكتور عبد الحميد يونس قطع برأى حاسم فى هذا الصدد . وإذا كان كل من العلاّمة أحمد تيمور والباحث إبراهيم حمادة والدكتور محمد مندور قد ذهبوا جميعاً إلى أن هذا الفن قد عرف فى العصور الوسطى فى البلاد الشرقية والعربية وفى مصر الإسلامية – وإن كان مندور قد أضاف رأى بعض المستشرقين الألمان ، وبخاصة جورج يعقوب وبول كاله اللذين أرجعا نشأة هذا الفن إلى الصين ، بدليل أنه مازال يسمى فى اللغة الفرنسية باسم الظل الصينى ، مما يلغى ، أو يكاد ، فكرة نسبه إلى الهند – فإن الدكتور عبد الحميد يونس لا يفوته أن يعرض لهذين القولين ثم يضيف رأياً ثالثاً أدلى به بعض المستشرقين كذلك وأرجعوا فيه نشأة خيال الظل إلى بلاد الهند ، واستند فى هذا على دليلين قدمها المستشرقون : الأول وهو دليل مباشر مأخوذ عن بعض النصوص السنسكريتية لأغانى الراهبات ، وفيه إشارة إلى خيال الظل ، ومع ذلك فإن الدليل لا يؤكد أنّ الوطن الأول له هو القارة الهندية . أما الثانى ، وهو دليل غير مباشر ، فمأخوذ من صفة تتعلق بالمواد التى يتوسل بها فى أداء فن خيال الظل بجزيرة جاوة . فإن صاحب البضاعة فى تلك الديار كان يستخدم مواد هندية . ومعنى ذلك عند الباحثين المستشرقين ، أن الهند لابد أن تكون الأصل الذى أشاع هذا الفن فى جميع الأنحاء . ولكنه مع ذلك لا يقتدى بهذا الرأى فيعود ويرجع نشأة خيال الظل إلى الشرق الأقصى ، فى منطقة تشمل الهند والصين معاً . غير أنه كذلك لا يسلم بهذا الرأى تسليماً تامًّا ، فيرجع من جديد ارتباط هذا الفن فى الصين بالشمس ، أى أن الضوء الذى يركز على الصورة محدثاً انعكاساً كان يستمد من الشمس ، ولم يكن فى تلك المراحل فى حاجة إلى ما يشبه المسرح المغلق أو السمر الليلى ، كان يمكن أن يؤدى فى وضح النهار ، ومعنى هذا أنه عبَّر عن تصور قديم للبصريات ومن الصين انتقل هذا الفن إلى أماكن شتى ، وفى اتجاهات مختلفة .

ومهما يكن من أمر فإن الدكتور عبد الحميد يونس يتفق فى النهاية مع البحوث السابقة له من أن الفن كأى حلقة أساسية من حلقات التراث الشعبى العربى ، مثل ألف ليلة وليلة مثلا ، مر بثلاث مراحل بدأت من الشرق الأقصى ، ثم اتخذت زيًّا فارسيًّا ، على يد الطبقة الوسطى فى العصر الذهبى الإسلامى . وعلى كل حال فالمهم أن خيال الظل لم يصبح له كيانه المستقل بمقوماته الخاصة فى التأليف والأداء والتذوق إلا فى العالم الإسلامى بصفة عامة ، وفى الديار المصرية بصفة خاصة . . ومن هنا كان المحور الرئيسى الذى يكشف عن تطور هذا الفن إنما

ينحصر فى دنيا العرب . ولقد امتزج فى خيال الظل بوجدان الشعب العربى امتزاجاً كاملاً حتى بات من الصعوبة بمكان استخلاص مؤثرات وجدانية خارجية ، ولم يستطع أحد حتى الآن تحديد التاريخ الذى نفذ فيه خيال الظل إلى العالم العربى ، ولا توضيح متى وكيف اتخذ شكله ومضمونه العربيين برغم ما بذله العلماء الشرقيون والمستشرقون فى هذا الصدد . والنتيجة التى انتهوا إليها لا تعدو ترتيب الروايات التى قدمها هذا الفن ترتيباً تاريخيًّا .

وإذا كان العلامة أحمد تيمور يذكر فى بحثه أن هذا الفن كان من ملاهى القصر بمصر إبان العصر الفاطمى ، فإن الدكتور عبد الحميد يونس يفسر ذلك بأن هذا الفن بدأ أرستقراطيًّا وانتهى إلى الشعبية المغرقة . غير أنه يعطى تفسيراً آخر بأن الحكام فى ذاك الزمان ، مثلهم فى كل زمان ، استعانوا بشعبية هذا الفن — الذى يعتبره شعبيًّا أصلا واستغل استغلالا أرستقراطيًّا — فى الدعاية لأنفسهم بين جماهير الشعب برفع الحاجز الذى يعزلهم عن هؤلاء الجماهير. ثم يسوق دليلا على أن فن خيال الظل لم يجنح إلى التسلية واللهو فقط وإنما تجاوز ذلك إلى الدعوة إلى الإصلاح ومقاومة النزعة المتزمتة ، تلك الرواية التى قرنت خيال الظل بالبطل العظيم صلاح الدين الأيوبى . وربما كانت هذه الرواية هى التى أوحت للعلامة أحمد تيمور بأن ينسب نشأة هذا الفن إلى مصر بعد الخلافة الفاطمية . وهى تقول : أخرج السلطان الملك الناصر صلاح الدين من قصور الفاطميين من يعاين خيال الظل ليريه للقاضى الفاضل ، فقام عند الشروع فيه ، فقال له الملك : إن كان حراماً فما نحضره ، وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يلى السلطنة ، فما أراد أن يكرر عليه فقصد إلى آخره ، فلما انقضى ، قال له الملك : كيف رأيت ذلك ؟ فقال : رأيت موعظة عظيمة ، ورأيت دولا تمضى ودولا تأتى ، ولما طوى الإزرار — طىّ السجل للكتب ، إذ المحرك واحد . ودليل آخر يورده الدكتور عبد الحميد يونس ومن قبل أوردته كل البحوث السابقة ، على اقتران فن خيال الظل بالوعظ والإرشاد ، وهى هذه الأبيات التى قصها وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم من ابان القرن السابع الهجرى :

رأيت خيال الظل أعظم عبرة ... لمن كان فى علم الحقائق (راق)
شخوصاً وأبياتاً يخالف بعضها ... (بعضا) وأشكالا بغير وفاق
تجىء وتمضى بابة بعد بابة ... وتفنى جميعاً والمحرك باق

وفى تقدير الدكتور عبد الحميد يونس أنه ربما يكون من الغريب أن تنسب هذه الأبيات

إلى أحد « أعيان » القرن السابع الهجرى ، وهو القرن الذى شهد تصفية الحروب الصليبية وأنتج كبار الصوفيين . ولكنه يرجح أن شعراء وأدباء ذلك العصر إنما كانوا ينفسون عن أرواحهم المثقلة بأعباء الحرب ، وبالتعالى على الأحداث والسخرية منها والضحك عليها . وربما كان ذلك من دواعى نجاح خيال الظل آن ذاك ، إذ اعتصم هو الآخر بالسخرية والنقد متجاوزاً الحدود المقررة عند الحكام ، حتى إن السلطان جقمق عام ٨٥٥ هـ يأمر بإبطال اللعب بخيال الظل وبإحراق شخوصه ، وباستكتاب اللاعبين عهوداً ومواثيق بعدم العودة إليه . ومع هذا استمر خيال الظل فقط ، طرأت عليه بعض التغييرات ، وأصبح هناك فن شعبى تلقائى يعكس وجدان الجماهير ، وآخر تحول إلى حرفة لها متخصصون ينقسمون إلى طائفتين : الأولى تصدر عن الشعب نفسه ، والثانية مجموعة جائلة من قبائل الغجر لها ملامحها وسماتها الخاصة . وعن طريق السلطان سليم العثانى منذ عام ٩٢٣ هـ انتقل إلى دولة بنى عثمان . ثم انتقل إلى مصر . ثم انتقل من مصر أيضاً إلى الشمال الأفريقى ، وإلى شمال حوض البحر المتوسط ، ثم إلى إيطاليا ، وما يليها شمالا وغرباً .

ويرى الدكتور يونس أن هذا الخيال استطاع أن يضرب بجذوره فى البيئة العربية طوال تلك القرون ، وأن يجذب إليه جماهير النظارة من كل طبقات المجتمع بلا استثناء . . وأن التقليدية التى غلبت على خيال الظل والاعتماد على الخبرة العملية التى عرف بها لاعبوه قد مكنت هذا الفن من استمالة جماهيره طوال القرون والأجيال ، إلى جانب اتكائهم على المحافظة القوية فى استيعاب المقطوعات الطوال والقصار ، بخصائصها الأسلوبية وأنغامها الموسيقية . الدكتور يونس تبعاً لذلك يأخذ على الدارسين بوجه عام والقدامى بوجه خاص انصرافهم عن موالاة فن خيال الظل بالدراسات الشاملة ، إذ قصروا دراساتهم على النص وحده دون الالتفات إلى ما يرتبط به من فنون أخرى كالرسم والإضاءة والمشاهد والتمثيل والموسيقى والغناء – باعتبار أن هذا الفن ليس مجرد نص معد للقراءة فحسب وإنما يقوم أولاً وأخيراً على كل هذه الفنون مجتمعة وما لها من ارتباط وثيق بالجمهور المشاهد فضلا عن أنه فن أفاد منه الناس على اختلاف طبقاتهم وأعمارهم ومستويات تفكيرهم . هذا بالرغم من أن بعض المستشرقين انتبهوا إلى ضرورة الاهتمام بهذا الفن . فالمستشرق « متزل » فى دائرة المعارف الإسلامية يقول ضمن مقال عن فن خيال الظل والمسرح العربى : « يجمع فن خيال الظل بين فن التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والتصوير والشعر ، وشخوصه الشفافة من الأدم الملون

تظهر على الشاشة الكتانية المضاءة من الخلف تخييلا ، وهو عند الشرقى المتأمل شىء أقوم من مسرحنا الواقعى الذى يميل إلى الخشونة » .

أقول إنه لما كان الدكتور يونس يأخذ على الدارسين العرب تقصيرهم فى النظر إلى هذه الفنون بعين الاهتمام والبحث والدرس . . لذا فهو يلتمس لنفسه غذراً فى عدم القيام عنهم بهذه المهمة الآن ، وقد انقرض هذا الفن ، وإنما هو يكتفى بمحاولة وصف مسرح خيال الظل وجماهيره وصفاً عاماً يفيد من الدراسة المتأنية للنصوص ويستأنس بالروايات القليلة الخاصة بهذا الفن العجيب . ثم بعد ذلك يدخل فى حياة الأديب ابن دانيال متناولا باباته بالشرح والتحليل والدراسة . فيركز انتباهنا على ثلاث تمثيليات عارضاً إياها عرضاً وصفياً مجملا ، وهى : « الأمير وصال » و « عجيب وغريب » و « اليتيم والضائع اليتيم » . . وتمثيليتين أخريين ومشهداً من مشاهد الجهاد ضد الحروب الصليبية . ولقد عثر على هاتين التمثيليتين فيما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة عام ١٩٠٩ وهما تنسبان إلى ثلاثة من مشاهير المخايلين فى مصرهم : شيخ سعود ، وشيخ على النحلة ، وداود العطار . أما التمثيليتان فهما « لعبة التمساح » و « حسن ظنى » . وكم كان يجمل بنا أن نصاحبه فى عرض هذه التمثيليات ، ولكن نظراً لضيق المجال من ناحية واحتياج هذه التمثيليات إلى موضوع مستقل من ناحية أخرى ، رأينا أن نلتقى بالخاتمة . . وخير لنا أن نترك الدكتور عبد الحميد يونس ينبهنا إلى أنه : « ولتكن الكلمة التى أختتم بها هذا البحث على إجماله الدعوة ، أولا : إلى تصحيح التراث الفنى تصحيحاً يحتفل بما صدر عن الشعب ، وفى مكان الصدارة فن خيال الظل ، ثانياً : الاعتماد على هذا التراث ، لا فى التأريخ للفنون ، ولكن فى تطويرها بحيث تلائم وسائل العرض والإعلام الحديثة ، وتقدم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها القرائن المبدعة التى ترغب صادقة فى أن يكون لها فن قومى يستوحى من الشعب كما يعبر عن ذات الفنان » . وإننا لنضم صوتنا إلى صوت الدكتور عبد الحميد يونس ، فنقول : لعل وعسى .

المسرح . . من ذهن المدير

حينما يذكر اسم أحمد حمروش ترن على الفور فى آذاننا أصداء بداية فترة ازدهار ثقافى واكبت ثورتنا المباركة . خلال تلك الفترة تعرفنا على الأستاذ أحمد حمروش . عرفناه صحفياً يكتب اليوميات والخواطر والتعليقات السياسة ، وقصصياً يكتب مجموعة قصص بعنوان «كومبارس» ورئيساً للتحرير فى عدد من المجلات الأسبوعية والشهرية ونصف الشهرية ، صحفية منها وأدبية ، ولعل مجلات : الهدف ، وكتب للجميع ، والكاتب ، لا تزال تذكرنا بنشاطه الملحوظ .

من خلال هذا النشاط العريض يتضح لنا أن أحمد حمروش أحسن من يتفاعل مع الجو الذى يعيش فيه تفاعلا سريعاً وحيوياً وذكياً . فنى الجيش يكتب من الميدان عن « حرب العصابات » و « أسرار معركة بورسعيد » ، وفى الصحافة يرأس التحرير ، وفى الأدب يكتب القصص ، وفى المسرح يؤلف المسرحيات . . كل ذلك إلى جانب أعماله الإدارية الأخرى المرتبطة بتلك المناصب التى شغلها وما يستتبعها من مسئوليات عظيمة تتطلب من القائم عليها يقظة دائمة . . وهذه والحق يقال مقدرة فائقة .

وأحمد حمروش الذى أعطانا « خمس سنوات فى المسرح » ومسرحية « الأزمة » ومسرحية أخرى لا يحضرنى الآن اسمها . . يعطينا الآن « المسرح . . من الكواليس » . وهو كتاب يضم بين دفتيه رحلة أحمد حمروش ابتداء من تنصيبه مديراً للمسرح القومى حتى رحيله عنه مديراً عاماً لمؤسسة المسرح ، ثم إلى منصبه الصحفى الجديد الحالى ، رئيساً لتحرير مجلة روز اليوسف . وأول سؤال يتبادر إلى الذهن عند رؤيتنا للكتاب هو : لماذا يكتب أحمد حمروش عن المسرح ، وربما تأتينا إجابة فورية بأنه أمضى خمس سنوات مديراً لفرقة الدولة المسرحية التى تعتبر أكبر فرقة مسرحية فى البلد ، وأنها لاشك سنوات حافلة بالتجارب التى يمكن أن تكون كتاباً رائعاً . ويبقى بعد ذلك سؤال آخر هو : ماذا يمكن أن يكتب أحمد حمروش عن المسرح ؟

• إن هذا السؤال يرسم فى أذهاننا حياة بكاملها لاشك عظيمة الأهمية ولاشك أيضاً أن أى

قارئ أو أى مهتم بالمسرح يتوق إلى رؤية هذه الحياة بكل حذافيرها . وربما تكون هذه الرغبة فى إزاحة الستار عن كواليس المسرح هى — فى المقام الأول — السبب فى أن القارئ يتناول الكتاب بلهفة . وبالنسبة لى أنا شخصياً كانت هذه الرغبة عينها هى المسيطرة على منذ بدأت أتصفح الكتاب وألتقى بمقدمته الضافية التى كتبها رجل تعتز به كثروة ثقافية قومية هو الدكتور حسين فوزى . ومع أن الكتاب بأسلوبه الرشيق جذبنى ولم يتركنى حتى أتممته ، فإن رغبتى فى رؤية « المسرح من الكواليس » ظلت قائمة . ربما لأننى أخطأت التصور . ولكن ما ذنبى وعنوان الكتاب يشير لى مؤكداً أن هذا المسرح . من الكواليس ؟

والمسرح من الكواليس عنوان لمجلد عظيم يمكن أن يكتبه رجل مسرح بكل ما تحمله كلمة « رجل مسرح » من معنى . لست أقول إن الأستاذ حمروش ليس رجل مسرح . ولكنى فقط أقول إن هذا النوع من الكتابة عرفه الأدب من قديم الأزل ، ليس لأن من سيكتبونه لابد أن يكونوا أدباء أو فنانين أو صحفيين أو ما إلى ذلك . . فقد يكتبه رجل فى مهنة ما سلخ فيها من عمره شيئاً طويلاً وتكونت لديه خلالها معطيات كثيرة يرى فى تبليغها للناس نفعاً وخيراً ، وفى فرنسا مثلا يطلقون على الكتاب الذى من هذا النوع اسم « جورنال » ، أى أن كاتبه يسطر فيه يومياته الحافلة بدقة ، مُركزاً على ما يمكن أن يفيد المتلقى ، ويقولون إن فلاناً خلف ثروة ، خلف « جورنالا » عظيماً ، مثل كتاب « حياتى فى الفن » لستانسلافسكى و « ذكريات الفن والقضاء » لتوفيق الحكيم . إن ستانسلافسكى « وتوفيق الحكيم » فى كتابيهما يقدمان لنا فى حقيقة الأمر « أعمالا » فنية عظيمة من خلال احتكاك كُلٍّ منهما بميدانه ، الأول : كرجل « مسرح » كبير ، والثانى : كرجل قضاء كبير أيضاً . إننا فى كتابين كهذين الكتابين نتعرف فى المقام الأول على ستانسلافسكى الفنان ، وعلى توفيق الحكيم رجل القضاء ، وتبعاً لذلك فنحن نستفيد من تجاربهما لأنها أولا مرت من خلالهما وشاهدنا مولدها وما صاحبه من ملابسات . . فالتجربة تصل إلينا مجرد تجربة مر بها الكاتب ، بل الذى يصل إلينا فى حقيقة الأمر هو حصيلة التجربة نفسها .

ولكننا فى كتاب « المسرح . . من الكواليس » نفاجأ بأن الأستاذ أحمد حمروش يسجل — مجرد تسجيل — تجربته فى إدارة المسرح القومى . صحيح أنه فى أغلب الأحيان كان يحلل بعض المواقف ، ولكنه مع الأسف كان تحليلا خارجاً عن الموضوع ، أو بمعنى أدق كان يسجل التجربة وما أثارته فى نفسه — لحظة حدوثها — من خواطر وأفكار . وقد يقول قائل :

ما المطلوب إذن أكثر من هذا ؟ ألم يتبع هذا المنهج كل من كتبوا كتباً من مثل هذا النوع ؟ . . وردّنا ، أن ثمة فرقاً واضحاً بين أن أكتب عن تجربتى وهى ملء كيانى وأنا واقف على أرض صلبة من ماض طويل فيها ، وبين موقفى نفسه وأنا لا أزال أستقبل التجربة . والأستاذ حمروش يبدأ كتابه من لحظة أن عرض عليه الأستاذ يحيى حقى إدارة المسرح القومى ، ويفرد لها فقرة يسميها « الكلمة الأولى » يشرح لنا فيها ما أثاره الخبر فى نفسه كرجل لم يكن فى حسبانه أنه فى يوم ما سيكون مديراً لمسرح الدولة ، ولذلك فكل الخواطر التى قامت فى ذهنه كانت حول ما سيفعله فى هذا المنصب الجديد ، وهو الصحفى الذى اختار الصحافة مهنة . ثم ينتقل إلى فقرة أخرى بعنوان « ومع الأصدقاء » يشرح فيها لقاءه بالفرقة لقاء حيًّا . ثم يدلف إلى فقرة « رجعة إلى الوراء » . . وهكذا يمضى بنا خطوة خطوة كأنه يهدف إلى إعلامنا بالحكاية ليس إلا . . ومن هنا جاء الكتاب نوعاً من الدردشة الصحفية . صحيح أنه يضع أنظارنا على بعض ما كان خافياً على القارئ العادى من الظروف والملابسات التى أحاطت بالمسرح القومى خلال تلك الفترة . وصحيح أنه أبرز لنا ذلك الدور الرائع الذى قام به الأستاذ أحمد حمروش فى المسرح القومى . ولكن ماذا بعد ؟ لقد علمنا أن الأستاذ « حمروش » أدار المسرح القومى بحسن كفاية ، وحل كثيراً من قضاياه وأهمها قضية الممثل الذى رد إليه اعتباره وكافأه ماديًّا ومعنويًّا ، وتدخل بنصيب مشكور فى فتح الطريق أمام جيل من كتّاب المسرح رسخت أقدامه الآن وأصبح يكوّن عنصراً هامًّا من عناصر نجاح هذه الفرقة ، وجعل المسرح — لأول مرة — يشترك فى إزكاء روح المقاومة الشعبية فى أثناء معركة بورسعيد ، وصارع من أجل استقرار الفرقة فى دار محترمة تقدم عليها عروضها ، وجاب بالفرقة الأقطار العربية فى رحلات فنية خصبة عمقت الصلة بيننا وبين أشقائنا فى الأراضى العربية ، وأذاب ما كان قائماً بين بعض الممثلين وبعضهم من خلافات .

وعلى أى الأحوال إذا كان الدور الذى لعبه الأستاذ أحمد حمروش فى إدارة المسرح القومى قد وصل إلينا عن طريق تتبعنا لنشاط المسرح عن قرب ، فإنّ تعرفنا عليه من خلال هذا الكتاب يلقى بعض الضوء على كثير من القضايا الهامة التى صادفت الأستاذ « حمروش » خلال اضطلاعه بتلك المهمة الصعبة . كقضية وقوف بعض العناصر الرجعية ضد التيار التقدمى الذى حاول الأستاذ حمروش أن يخلقه بإدخال دماء جديدة من كتاب المسرح . وقضية الميزانية الضئيلة التى كانت مخصصة لقيام الفرقة . وقضية المدير « الفنان » ، أو بمعنى

آخر المدير الممثل او المدير المخرج ، أو ما إلى ذلك . وقيل إن موقفه كفنان يخلق نوعاً من الخلافات لا تنتهى . وفوق ذلك قضية ارتباط الجمهور بالمسرح وبالنص المسرحى وكيف أن المسرح لابد أن تكون له شخصيته ليصبح هناك بالتالى إمكانية عقد صلة بينه وبين الجمهور .

نقول إن الأستاذ أحمد حمروش ألقى بعض الضوء على هذه القضايا وأمثالها . ولكن ، نحس أن الأستاذ « حمروش » صحفى « يتقد نشاطاً وحيوية دخل المسرح القومى لينقل لنا تحقيقاً صحفيًّا دقيقاً عما يدور بداخله . وكثيراً ما كانت حاسته الصحفية تشرد به إلى أبعد ما هو مطلوب بالنسبة لبعض المواقف التى كان يبحثها . حاسته الصحفية كانت تدفعه دائماً إلى أن يتكشف الأمور ، ويتسلح ضدها . لذلك كان الأسلوب يستهويه فيستغرق فى الكتابة صفحات طويلة دون داع . فهو مثلا لكى يثبت لنا أن جمهور المسرح عندنا لم يتكون بعد ، يعطينا مسحاً تاريخيًّا لنشأة المسرح فى بلدنا ، عبارة عن تسجيل معلومات مستقاة من مصادر معروفة ، يوردها دون ضرورة موضوعية ، ثم فجأة يتركها وينتقل إلى فقرة أخرى ربما تكون عن المصروفات مثلا أو عن الرحلات أو عن الميزانية . وقد خلق هذا المنهج الغريب نوعاً من التمزق فى مواد الكتَّاب، والتشتت فى ذهن القارئ . فنحن مثلا نقرأ فقرة ضافية عن رحلة فى دولة عربية قام بها المسرح . ثم بلا سابق تمهيد أو ترتيب منطقى مفهوم ندخل فى فقرة عن « ثقافة الفنان » أو عن أهمية أن يكون هناك « مسرح دائم للفرقة » ، وهكذا . إن الإحساس الذى يصاحبنا طول قراءتنا للكتاب هو أن الأستاذ « حمروش » فى خضم هذه التجربة الجديدة عليه كان يحاول أن يتعرف على طريقه .

على أن الكتاب لا يخلو من فقرات طيبة ونعنى بها تلك التى حشد فيها الأستاذ حمروش كثيراً من الوقائع التاريخية التى يمكن الرجوع إليها . ولعل أهم فقرات الكتاب هى فقرات الجزء الثانى التى تقع للكاتب فى مؤسسة فنون المسرح والموسيقى بعد أن ودع المسرح القومى . ومع أنها لم تتخلص من طابع التسجيل الحرفى لتحركات الكاتب واصطدامه بكثير من ثغرات النقص الإدارية التى حركت فيه اهتماماً خاصًّا بجمدها ، فإنها طرقت موضوعات هامة كموضوع المسرح الإقليمى ودور المؤسسة فى حقل المسرح . ثم يشير إلى ظهور فرق التليفزيون المسرحية بإصبع الاتهام ، مفنداً دعواه بأن هذه الفرق طغت على شخصية المسرح الجاد وكادت تقتله ، لولا أنها من جانب آخر خلقت نوعاً من الاهتمام بالمسرح وأسهمت فى تكوين جمهور للمسرح

عندنا وإن كانت خسارتنا الأدبية والمادية الناتجه عن قيام هذه الفرق أكبر بكثير من مكاسبنا منها أيًّا كان نوعها . وعلى أى الأحوال فلقد سعدت جدًّا بكتاب المسرح من الكواليس . . ولكن أود لو يسمح لى الأستاذ أحمد حمروش بتغيير عنوان الكتاب – بالنسبة لى على الأقل – وتسميته : « المسرح . . من ذهن المدير » .

بين الطريق الصعب والقالب التقليدى

الدكتور نعيم عطية واحد من القلائل الذين يساهمون فى تنمية الحقل المسرحى فى مصر ، بالدراسات النقدية والأبحاث والمقدمات الصافية والمترجمات الأمينة والبرامج الإذاعية الحافلة . وهانحن نراه يرغب الآن فى منح الحقل المسرحى مزيداً من نفثات روحه ، فيعطيه قطعة من ذات نفسه تكون إيذاناً لنا بأن نناقشه بشأنها ، باعتباره مؤلفاً لاناقداً ، يهدى المؤلف مسرحيته إلى صديقه شوقى عبد الحكيم « الذى اختار الطريق الصعب ورفض أن يقلد » — أى أنه بطريقة غير مباشرة يكشف لنا عن اتجاهه هو فى هذه التجربة ، موحياً إلينا أنه اتخذ لنفسه أسلوباً متميزاً خاصًّا به ، وأنه هو الآخر اختار له طريقاً صعباً ورفض أن يقلد . ولعله يقصد بالطريق الصعب صعوبة أن يكون لك أسلوب منفرد ذو سمات وملامح خاصة ، أن تكون لك شخصية مستقلة . وإذا كان المؤلف يحمد لصديقه اختياره الطريق الصعب ورفضه التقليد ، فإننا لاشك نحمد له هو — نحن الأقربين — هذا الاتجاه فى حد ذاته : فهو اتجاه نحو تكوين شخصية ، ربما تكون منطلقاً نحو اكتشاف شخصية مسرحنا . وقضية التجديد قضية أزلية ، ولكنها فى بلدنا تتخذ الآن شكلا حاسماً وخطيراً ، فى زحمة هذا الطوفان الذى يغرقنا بالأشكال والقوالب الأجنبية بصورة تدعو للذعر حقيقة . فالموضوع فى بعض الأعمال كثيراً مايكون مصريًّا ولكن وضعه فى شكل أجنبى يخنقه ، أو على الأقل يطغى عليه فيطبعه بطابع أجنبى ، نظراً لارتباط الشكل بالمضمون ارتباطاً وثيقاً .

فى تقديرى أن الشجاعة الوحيدة فى « الفتى الشجاع » هى شجاعة المؤلف . إنها شجاعة فريدة حطمت كل شىء فى سبيل لاشىء . تقدم المسرحية شابًّا يقول عنه المؤلف إنه شجاع ، وإذا حاولنا البحث عن شجاعة هذا الفتى عميت أبصارنا لاضطرارنا قراءة المسرحية مثنى وثلاث ورباع . هذا الشاب فتى يثور على منطق أبيه الرجعى ويتمرد على حياة القصر وينزل إلى الحياة فلاتنصفه الحياة . ذلك أنه صريح ، وصراحته هى مصدر شقائه ، ومع ذلك يصر على موقفه من نبذ التقاليد القديمة ورفض النفاق الذى يقول عنه أستاذه إنه هو السبيل المتعارف عليه لترويج بضاعته وبضاعة الفتى — كما تتضح لنا ، بأسلوب تقريرى بحت — هى الأشعار

والأغنيات . وشاعرية الفتى لاتجد فى الجو المحيط به مناخاً صالحاً لنموها ، فتموت ويموت الفتى و « الذكرى على مر الأجيال باقية » .

وهكذا ينهى المؤلف مسرحيته . أما أنا فأقول إن ثمة ذكرى فن يخلقها مثل هذا الفتى . فهو لم يترك فى إحساسى حتى مجرد التأثير ، لم أتعاطف معه ، لم أحس بأنه شاعر ، لم أحس بمشكلته ، بقضيته . لقد كان مجرد كلمات جوفاء تتوالى هنا وهناك بلا مبرر مفهوم . وكلمات الحوار تستوى مع كلمات الإرشادات ، ولا فرق بين هذه وتلك ، فيمكنك ببساطة أن تنقل الإرشادات مكان الحوار والحوار مكان الإرشادات دون أن يحدث أى خلل . فى كلمات المسرحية فوضى ، وشخصياتها لا تميزها عن بعضها أية ملامح خاصة بأى منها ، حتى الحوار الفنى يمكن أن يقوله الأستاذ ، ويمكن أن يقوله الأب ، وكذلك يمكن أن تقوله ذات الشعر الأحمر : فهو فى النهاية كلام المؤلف نفسه وتفكيره ومنطقه ، ولتذهب الشخصيات وليذهب المسرح معها إلى الجحيم . والأثر الوحيد الذى يمكن أن تتركه هذه المسرحية هو خلق أزمة ثقة فى نفس قارئها . فيتوهم القارئ حتماً ، لأول وهلة ، أن هذا الشىء المعقد بكلماته القليلة وإرشاداته الغزيرة لايمكن أن يكون موضوعاً هكذا لله فى لله ، بل لابد أن المؤلف يقصد من ورائه شيئاً ، ولكن اطمئن أيها القارئ الذى قرأها ولم يعد منها بشىء ، فقد مررنا نحن بهذه التجربة وأمسكنا بكل حرف وحللناه وأرجعناه كما يقولون إلى عوامله الأولية فاتضح لنا أن لاشىء هناك ، وأن عقليتك وعقليتنا لاتزال بخير . واعلم أن أغلب شبان القاهرة المثقفين الذين فهموا سائر التجارب العالمية ، معقولها ولامعقولها ، لم يفهموا هذا الفتى الشجاع — وقد اتضح لى هذا فى أحاديث كثيرة دارت بينى وبينهم .

أنا لا أدرى بالضبط ماذا يريد المؤلف بتجربة كهذه . هل لديه مثلا أقوال وآراء خطيرة يخاف أن يعلق فى حبل المشنقة لو صرح بها ؟ وإذا لم يكن لدى المؤلف — وهذا هو الواضح — شىء خطير ، فما الداعى لأن يعقد نفسه بهذه الدرجة ؟ إن الفن ليس هو الغموض ولكنه الوضوح والبساطة . أنا لا أحاول الانتقاص من موهبة المؤلف : فعلى العكس ، أنا ممن يؤمنون بثقافته المسرحية ، إلا أننى أرى من واجبى أن أذكره بحقيقة هامة لا أظن أنها تغيب عن وعيه . تلك هى أن غموض العمل دليل قاطع على غموض الرؤية ، وأن الرؤية إذا غمضت استحال التعبير عنها ، وأنه قد يكون المؤلف بهلواناً بارعاً فيلد مولوداً وهو لايدرى من كنهه شيئاً ، ولربما جاء ذاك المولود جرثومة تعذب البشر وتنخر فى أفئدتهم ، وقد تعيث فى الناس

فساداً ، وأنه قد يكون ذلك البهلوان ذكياً بعض الشيء فيتعمد إعطاءنا مولوداً لاملامح له ثم يتركنا نتراشق بالآراء ونتناطح بالحجج والتفسيرات والتكهنات على حين أنه يخرج لنا لسانه عبر أكتافنا . إننى أخشى على براعمنا الجديدة ، وعلى المؤلف بوجه خاص ، من خطر ذلك التيار البهلوانى .

الحوار فى المسرحية مكتوب على طريقة مايسمونه « بالشعر الحديث » . فمثلا تقول الفتاة حينما طلب الفتى منها الزواج :

الفتاة : إيه ؟ !

الزواج منك ؟ !

أنت مجنون !

(تسحب يديها من يديه صائحة)

اتركنى

الفتى : (غير فاهم) معذرة

ربما كان على أن أطلبك من أمك

الفتاة : (تجتاحها موجة من الغضب والاشمئزاز)

هذا سخف .

منك .

فبالله عليكم ، بماذا تسمون هذا الكلام ؟ هل هو شعر مثلا ؟ إذا كان المؤلف يرى أنه شعر ، فما أبعد مثل هذا الكلام عن الشعر ، إنه لايبلغ مستوى الكلام العادى فضلا عن أن يكون شعراً . وإذا كان المؤلف يعرف — وهو قطعاً يعرف — أن هذا ليس شعراً ، فما الداعى لأن يكتب كل حرف فى سطر ؟ ومادام المؤلف قد استخدم اللغة الفصحى فلم جاء كلامه عاديًا هكذا ؟ إن الكلمة المسرحية كلمة يُعمل لها تمثال ، كلمة مشحونة بالانفعالات ، نابضة بالأحاسيس ، حافلة بالصور الموحية . أما هذا الحوار فإنه يمكن أن يصلح للحديث فى أى مكان آخر ماعدا المسرح . إنه يشعرك بأنه كلام مترجم . إننى لمندهش : هل هذا هو « الطريق الصعب » كما يراه المؤلف ؟ إن كان رفضه للتقليد يعنى الانزلاق إلى هذا المنحدر ، فرحباً بالتقليد .

ومسرحية عنوانها « الفتى الشجاع » لابد أن تقوم فيها شجاعة الفتى بدور البطولة الأول .

أما فى مسرحيتنا هذه فإن المؤلف كالمدرسين سواء بسواء – يمسك مؤشراً يصاحب حوار الفتى ، عن طريق الإشادات ، مشيراً لنا على أن هذه اسمها شجاعة الفتى . على أية حال فلنقم حدًّا بيننا وبين هذه التجارب الطليعية ، ولنفد إلى مسرحنا التقليدى ، وسنرى أن هناك فتياناً شجعاناً حقًّا وحقيقة . وأمامى الآن مثالان للشجاعة ، نحس بشجاعتهما إحساساً نابعاً من طبيعة الموقف ، وهما راجى حمود ، المخرج السينمائى فى مسرحية « سيما أونطة » لنعمان عاشور ، وسعيد ، الضابط الشاب فى مسرحية « المحروسة » لسعد الدين وهبة .

وقد اخترت هذين النموذجين لا لأنهما بارزان فى تاريخ مسرحنا الحديث ، ولكن لأنهما بالقياس إلى فتى نعيم عطية يثيران اختلافاً حول معنى الشجاعة عموماً . والحق أنه إذا كانت « الفتى الشجاع » مسرحية يعتقد مؤلفها أنها طليعية تمشى فى الطريق الصعب ، فهى تختنق كذلك فى طريقها ذاك . أما مسرحيتا « سيما أونطة » « والمحروسة » فمسرحيتان تقليديتان ، ومع ذلك نلمس فيهما الجو المصرى الصميم بطعمه ومذاقه ونكهته . ولئن كانت الشجاعة فى نظر نعيم عطية هى تمرد الفتى على دنيا القصر وعفن التقاليد وإعلانه رأيه بصراحة تامة أدت إلى موته (مع أنه طول حياته – على حد قوله – « شغفت بالتوفيق بين الفرد والوسط الذى يتحرك فيه ، واحتفظت للشخصية بحياتها الداخلية حتى عند دخولها إلى الحياة المشتركة ، ودافعت عنه عند ضد طغيان الوسط المحيط به » ، ومع أننا لم نره طوال المسرحية إلا ميتاً موتاً حقيقيًّا) – أقول إنه إذا كان المؤلف يعتبر من الشجاعة أن تقول رأيك ، ومن نفسك أن تخرج لسانك لهؤلاء الأوغاد الذين قتلوك ، فإن الشجاعة فى نظر كل من نعمان عاشور وسعد الدين وهبة هى أن تنتصر على ذاك العفن ، الشجاعة عندهما هى إيجابية الموقف والشخصية فى آن معاً ، ليست شجاعة خطابية ولكنها شجاعة فعلية نابعة من إيمان المؤلفين بالإنسان أولا ، وبضرورة التغيير والثقة فى الإرادة ثانياً .

وكل من المخرج راجى والضابط سعيد وُضع – كالفتى إياه – فى بؤرة عفن ، هى فى حد ذاتها مناخ غير صالح لنمو بذرة طيبة . جاء الشاب راجى من بعثته الدراسية فى فرنسا ، وفى ذهنه آمال وأمجاد سينمائية يود لو يبنيها على أرض بلاده . ولكنه فوجئ بأن الواقع مر مرارة لاتحتمل . فملوك السينما فى البلد هم أبعد الناس عن السينما والفن عموماً ، إنهم مجموعة من الأفاقين النصابين اتخذوا من السينما حقلا يبذرون فيها الملاليم والدعارة على مستويها : المادى والفكرى ليجنوها فى النهاية ذهباً يشيدون به العمارات ويقتنون التاكسيات . وفى جو كهذا

يمكن أن يكون سمير فخرى عامل الجراج السابق صاحب شركة سينمائية ، وشلضم الريجسير مديراً للإنتاج ، وشحاتة معد الاستديو مخرجاً ، وعادل زهير المحامى الغبى مؤلفاً ، وكذلك أ . م . الصحفى الدّعى ناقداً ومؤلفاً ومورداً للوجوه الجديدة والكومبارس ، والست نجوى حسين الداعرة ذات الخمسين عاماً أستاذة وفتاة أولى للدور الأول فى كل فيلم ، وأن تلفق —تبعاً لذلك— القصص والسيناريوهات ، ولا مانع من أخذ رأى شلضم فى حبك مشهد من المشاهد ، ولامانع أيضاً من قبول اعتذار راجى عن إخراج الفيلم ، وليقم سمير فخرى بإخراجه . السوق رائجة والحقيقة ضائعة والمسئولية من الصعب تحديدها . لامجال هنا إذاً لشىء اسمه الفن أو الأخلاق أو ما إلى ذلك . على كل من يزمع الدخول فى الكادر ليصبح نجماً لامعاً ، أن يلف فى خرقة بالية كل مايحرص عليه الإنسان من قيم معنوية ويلقى بها عند الأقدام لتسحقها .

والتوق إلى صنع شىء ذى قيمة يضطرم فى أعماق راجى حمود ويؤرق لياليه ويكاد يزهق روح ذلك المارد الذى يتطاول رأيه فى أعماقه مانعاً إياه من الانزلاق نحو الرذيلة . ولكن شجاعة الفتى راجى تمنحه مزيداً من الصمود والإصرار على موقفه ، وتمنعه من التفريط فى قيمه ، وتعطى أمله طاقة استمرار عجيبة ، وتهيب به أن يقف فى طريق فتحية الطالبة الجامعية التى تعتبر — فى نظره وفى نظر الحقيقة — مثالا لضحية السينما المنحرفة فى البلد ، إذكانت فتحية تود أن — تكون ممثلة (فالسينما بوضعها ذاك خلقت جيلا فاسد الأخلاق تافهاً) . ويمنعها من الدخول فى ذلك الوسط المنحل ، وينصحها مخلصاً أن تكمل دراستها الجامعية ثم بعد ذلك تفكر فى التمثيل ، بل إنه يرفض علاقة كانت فتحية تريد أن تقيمها معه . وكان بإمكان راجى أن يتحول إلى نجم لامع يلعب بالذهب لو هو فقط تنازل عن بعض مايتمسك به . ولكنه لم يفعل ، وفضل أن يبيع أثاث بيته ليحصل على قوت يومه . وكانت فتحية فى رأيه تمثل الجمهور الذى يتفاعل مع المهزلة السينمائية . وكان هو يأمل كثيراً فى تغيير هذا الجمهور ويعمل على سرعة تغييره . وفى نهاية المسرحية نشهد موقفاً بارعاً لسمير فخرى ملك السينما وهو يحاول تعرية فتحية ، فإذا تعرت فتحية وقع العقد ، وإذا وقع العقد كان ذلك إيذاناً باستمرار المهزلة . ولكن الأمور كانت قد بدأت تتكشف . وفى عز الليل يأتى راجى ليضع نهاية للمهزلة ويأخذ فتحية وقد تغيرت نظرتها وفهمت الحقيقة تماماً . وبتغير نظرة فتحية تتضح بارقة أمل فى غد السينما الذى يسعى إليه راجى .

وهذه المسرحية ، والحق يقال ، من أضعف مسرحيات نعمان عاشور فنيًا وفكريًا . فهى تعتمد على قطاع واحد ، هو قطاع السينما آن ذاك ، وتعمل على فضحه وكشف أسراره ، وكان من الواضح أن نعمان عاشور ويدعو إلى تأميم السينما لكى يتسنى للدولة أن تشرف بنفسها على تنمية هذه الصناعة الثقيلة . وهذه الدعوة سيطرت على ذهن المؤلف طوال كتابة المسرحية ، فجاءت المسرحية وكأنها مذكرة تفسيرية يطرحها نعمان عاشور أمام عيون الدولة لتتخذ الحل الحاسم حيالها . ولذلك خلت المسرحية من الجانب الفكرى وغدت محدودة القيمة الفنية . وهذه بالطبع عادة الأعمال الفنية الدعائية ، ينتهى دورها بانتهاء ماتدعو إليه . والحسنة الوحيدة فى مسرحية « سيما أونطة » هى ماتحفل به من حوار نابض حى . ولقد حفلت المسرحية ببعض المواقف المفتعلة ، التى أرى أن المؤلف لم يقصد بها سوى الإضحاك – مثل ذلك المشهد الذى ازدوج فيه معنى قتل زوجة إحدى شخصيات الفيلم بقتل زوجة إحدى الشخصيات الواقعية الموجودة فى نطاق الشركة . إن هذا الموقف لم يضف شيئاً جديداً ، ولعل المؤلف قصد به أن يخلق خلافاً بين سمير فخرى صاحب الشركة وبين موظفه شلضم لينتهى الأمر بطرد شلضم من الشركة وليختم بذلك الفصل الأول . على أية حال ، لقد كان مشهداً مُبالغاً فيه إلى أبعد حد . ومن المعترف به أن « عاشور » يعتنى عناية فائقة برسم الشخصيات رسماً دقيقاً .

وإذا كان المؤلف قد ركز كل اهتمامه على شخصية راجى باعتباره بؤرة الضوء والشعور التى تمركزت عليها فكرة المسرحية ، فلعل سعد الدين وهبة أكثر تركيزاً على بطله سعيد فى هذه الناحية بالذات . وربما يكون السبب فى ذلك هو الاختلاف الواضح بين البطلين . فشخصية راجى كان يشوبها ظل من اليأس من تضخم المهزلة . أما شخصية سعيد فكانت تستمد من تكثف العفن طاقة أمل جديدة . فسعيد يعيش فترة من أتعس فترات تاريخنا . وهى تلك الفترة التى سبقت قيام الثورة والتى يمكن أن نقول عنها إنها كانت إرهاصاً بقيام الثورة ، فترة كانت تعانى من أزمة ضمير عامة تسود الحياة كلها ، اختنق فيها كل شىء حتى الحياة نفسها المنطق الوحيد الذى كان يحكمها هو منطق اللاإنسانية فى معاملة الآخرين . الإنسان يصارع نفسه صراعاً غير شريف . والسلطة تستغل أسوأ استغلال . لا ، لم تكن سلطة ، بل كانت سلاحاً فى يد محتكريها يستخدمونه لتحقيق الرفاهية لهم وحدهم وسلب الدماء من عروق البسطاء والعزل من السلاح . ومركز السلطة هو السراى ، السراى هى السلطة العليا تستخدم السلطة القضائية والسلطة التنفيذية لتحقيق أغراضها . والسلطتان – القضائية والتنفيذية – تتصارعان إحداهما

ضد الأخرى صراعاً تافهاً متمثلا فى ذلك التنافس والحقد الرهيبين القائمين بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة ، صراعاً تافهاً تفاهة الفراغ الذى يعشش فى أدمغة أفرادها وحياتهم . المأمور يستخدم العمدة ، والعمدة يستخدم الخفراء ، والخفراء ينهشون لحم المساكين والمعدمين ، وقضية الشعب مميعة حائرة تائهة ، والكل من حيث يدرى ومن حيث لايدرى مجند فى خدمة الحكام وأولى الأمر ، مسلم لهم مصيره يلعبون به كيف يشاءون .

من الطبيعى فى جو كهذا أن تنطفئ أية بارقة ضوء تلمع فى الأفق . فأيًّا كانت قوة الإشعاع فى تلك البارقة ، فهى لابد أن تختفى خلف سحابات كثيفة من الدخان . وسعيد عنصر طيب ونبتة صالحة لجيل متفتح أدرك دوره واحترم إرادته . كيف استطاع أن يتلاءم فى جو واحد مع المأمور ومعاون الإدارة ومن إليهما ؟ إن الصراع قائم على أشده بين الجو العفن الذى يقف على رأسه المأمور وبين الضابط الجديد سعيد ، والمؤامرات تحاك للإيقاع به وجذبه إلى ذلك الجو . ولعل شخصية بنت المأمور فى المسرحية هى الفخ المنصوب له . فزوجة المأمور كانت ترى فيه أحسن عريس لابنتها . وواضح طبعاً مافى هذه اللمحة من إيماءة خفية إلى ماترمى إليه زوجة المأمور ، لكأنى بهذه المرأة تمثل « طبيعة » الجو العفن التى تسعى إلى ضم هذا البرعم النظيف إلى حضنها بتزويجه من ابنتها . ولو كان قد وقع فى حبائلها لتحول بالضرورة إلى واحد منهم . ولكننا نرى سعيداً يختط لنفسه خطًّا آخر يتفق مع إرادته ووعيه بها . كان على خط مستقيم ضد المأمور وضد الجو عموماً . لم تنفع معه ألاعيب المأمور ، ولاعزائم زوجة المأمور ، ولا أحجبة أم عباس . كانت هذه المحاولات تعطيه مزيداً من الإصرار والإيمان بموقفه ، ويتخذ منها منارات يستهدى بها فى سيره نحو غايته : العمل على عدم سلب الإنسان إنسانيته ، وتوعيته بها . وكم كانت رائعة تلك النهاية التى كللت كفاح سعيد : فهاهو ذا يضع يده فى يد عبده أفندى المدرس الإلزامى ، ويتعاهدان معاً على مصادقة الكتاب . كانت هذه النهاية بداية لتحقيق أمل سعيد ، وهى نشر الوعى والإشعاع الثقافى بين الناس البسطاء حتى يدركوا حقيقة وجودهم .

وسعد الدين وهبة يسمى مسرحيته « المحروسة » . والمحروسة هى قرية من قرى مصر كانت تمتلكها الخاصة الملكية بما فوقها من زرع وضرع وبشر . ومن الواضح أن ذكاء المؤلف فى اختيار المحروسة أرضاً تقوم عليها أحداث مسرحيته أعطى المسرحية بُعداً جديداً لما كانت عليه مصر عموماً قبل الثورة . فمصر فى حقيقة الأمر لم تكن أيامها إلا محروسة كبيرة تملكها كذلك

الخاصة الملكية . ولولا وجود شخصيات كشخصية سعيد ووكيل النيابة لظلت حتى الآن ، محروسة . وهذه المسرحية هى أولى مسرحيات المؤلف المنشورة ، التى بلغت الآن ست مسرحيات . وبرغم أنها التجربة الأولى فى حياة المؤلف المسرحية ، فإنها وضعته بجدارة فى مركز تاريخى هام بالنسبة لمسرحنا المصرى المعاصر . والمؤلف يمتاز بالصدق الموضوعى أولا وبالرؤية الشعبية ثانياً .

وأعنى بالرؤية الشعبية أن موضوعاته قريبة دائما إلى الأفهام ، مع احتفاظها بمستواها الفنى الذى يضعها جنباً إلى جنب مع أية مسرحية لأى كاتب أجنبى من الكثيرين الذين نترجم لهم . ومع أن المسرحية لاتعطينا حكماً صادقاً على مسرح سعد الدين وهبة ، فإنها تحدد لنا معالم شخصيته وتحمل بذور فلسفته التى اتضحت جوانبها فى بقية مسرحياته : صراع الإنسان ضد القوة الظاهرة التى تسير دفة حياته .

« أراخت » . . اللامسرحية

من الحقائق المسلم بها فى تاريخ المسرح المصرى أن «أحمد شوقى» هو الرائد الأول للمسرحية الشعرية . وأن أحمد شوقى فى رواياته المسرحية كلها تقريباً قد وقف على أرض مسرحية ، لعل راسين وكورنى وأغلب كتّاب المسرحية الشعرية الفرنسية هم العمد التى تنتصب فوقها تلك الأرض بحكم دراسة شوقى فى باريس فى أثناء إيفاده فى بعثة لدراسة القانون الفرنسى من قبل السراى. وأن أحمد شوقى إذا كان فى أشعاره بوجه عام والمسرحية منها بوجه خاص قد تأثر تأثراً واضحاً بالتراث الشعرى العربى الأصيل ، فإنه فى مسرحياته قد جمع إلى ذلك بين الأصالة العربية فى التعبير وبين تطويع اللغة الفصحى والأوزان الشعرية الخليلية والقالب العمودى . . للمسرح . ومع أن أغلب مثقفينا يعرفون الدور الذى قام به شوقى فى المسرح الشعرى ، فإننا نعود فنلقى بعض الضوء على أسلوبه فى التناول المسرحى الشعرى لما له من أهمية فى هذا العمل الجديد الذى نعرض له بالنقد ، وهو مسرحية « أراخت » للشاعر الشاب « محمد العفيفى » .

كان من الواضح أن شوقى اتجه اتجاهاً كلاسيكيًّا . فهو يختار موضوعاته من التاريخ ، والتاريخ المصرى على وجه التحديد ، مقتفياً بذلك أثر شعراء المسرح الكلاسيين فى استلهامهم التاريخ موضوعات لمسرحياتهم غير أن شوقى نراه يميل إلى التاريخ الأسطورى لا التاريخ الحقيقى . وهذا ميل شاركه فيه كثير من شعراء المسرح فى كثير من بقاع الأرض . وإننا إذ نرى أثر شوقى يمتد إلى كل من عزيز أباظة وعلى باكثير فيما أنتجاه من مسرحيات شعرية انتهجا فيها نهج شوقى ، حتى فيما وقع فيه من أخطاء درامية لاتغتفر بالقياس إلى الأحكام النقدية الحديثة . . نرى كذلك أن هذا الأثر لم يقف عند حد أباظة وباكثير فحسب ، وإنما يمتد إلى شاعر من شبابنا أبناء هذه الأيام هو محمد العفيفى .

وإذ يكتب شاعر كشوقى مسرحياته التى كتبها ، فإن حكمنا على مسرحياته لابد أن يرتبط –بالضرورة والحتمية– بالظروف التى نشأ فيها فنه وحصيلة عصره الثقافى آن ذاك من هذا الفن . فإذا أضفنا إلى ذلك خواء تراثنا الأدبى من فنون المسرح تبين لنا مدى أهمية الدور الذى قام به

شوقى من ناحية ، ومدى اللين والرفق اللذين يمكن أن نتناول بهما أعماله المسرحية من ناحية أخرى . ومهما يكن من أمر فإن قيمة أعماله تلك لو خفتت على مر السنين والعصور فإنه يبقى لها فضل الريادة فى هذا المجال . أما أن يكتب شاعرنا محمد العفيفى مسرحية « أراخت » الشعرية فى هذه الأيام ، وبعد أن ساد فى حقلنا الأدبى ما يمكن تسميته بالازدهار المسرحى بالقياس إلى تراثنا الفقير فى هذا الفن . فإننا يجب أن نتناولها بشىء من القسوة والرفق فى آن معاً . القسوة : لأن الثقافة المسرحية أصبحت والحمد لله ميسرة لكل من يعرف كيف يفك الخط ، وأن محمداً العفيفى كان عليه أن يعيش فى أحدث تطورات المسرحية فى عصرنا الحاضر لكى تجىء مسرحية بنت عصرها . والرفق : لأن هذه المسرحية هى التجربة الأولى فى حياة الشاعر وإن كان قبل ذلك قد أصدر ديوانين من الشعر هما « العملاق الأسمر » و « آفاق الصمت » وقد لاحظنا من قراءتنا لهذين الديوانين انتساب الشاعر أو انتماءه إلى المدرسة الكلاسيكية فى الشعر ، أو إن شئنا سميناها المدرسة القديمة التى تتخذ من القالب العمودى شكلا لمعانيها ، ومن الألفاظ القديمة المتحذلقة المحنطة أوعية للمعانى أو معارض تهتم فى الدرجة الأولى بالرنين الموسيقى والضرب الايقاعى فى نهاية كل مربع .

وأرجو ألا يُفهم من كلامى هذا أننى متعصب لشكل القصيدة الحديث . ولكننى فقط أرمى إلى أن الشاعر فى مسرحيته هذه قد نهج نفس النهج الذى بدأه فى قصائده الأولى من ناحية الصياغة الشعرية . . وسلك طريقاً سلكه من قبله أحمد شوقى فى البناء الفنى لمسرحياته .. وفى تقديرى أن هذين خطان كبيران أوقع الشاعر نفسه فيهما دون أن يدرى. فإذا كان من المفهوم بداهة أن أحمد شوقى مع تطويعه للكلمة العربية الفصيحة، بحيث تتناسب والتلوين الدرامى للفعل فإن سجن القالب العمودى للشعر العربى القديم قد حال بينه وبين الانطلاق فى التعبير. وبدلا من أن تتحدث الشخصيات على سجيتها بما ينبع من مواقفها الدرامية ، كانت تتحدث بما يتيح للبناء العمودى فى الشعر أن يكتمل ويشكل بذلك قصيدة عصماء يمكن ببساطة أن نفصلها عن المسرحية ونعتبرها قصيدة مستقلة بذاتها كما حدث حين لحن عبد الوهاب بعض قصائد مسرحيات شوقى وغناها . هذا من ناحية الصياغة الشعرية . وأما من ناحية سلوكه طريق شوقى فإنما يتضح فى استلهامه التاريخ الأسطورى موضوعاً لمسرحيته ، مع فارق بسيط وهو أن شوقى استلهم التاريخ المصرى فى حين يستلهم العفيفى التاريخ الأسطورى الهندى ولا أحد يدرى ما الحكمة فى هذا .

إنه يختار أحدوثة تاريخية أسطورية تتحدث عن الملكة أراخت التي كانت ترتبط وجدانيًّا بروح الشعب الذى كان يمعن فى تعذيبه زوجها الملك بلاذ أحد ملوك الهند القدماء فى سبيل سعادته هو ، التى أراد أن يقيمها على أشلاء ضحاياه . وقد أودى تعاطف أراخت مع الشعب بحياتها ، إذ يقتلها الملك فى لحظة غضب جنونى بعد أن يقتل الحكيم «كباريون» الذى فسر له حلماً رآه ، وكان تفسير الحلم يتعارض مع خطة الملك فى بناء سعادة مزيفة تجمعه براقصة القصر «حوارا» . ولكن أراخت التى ماتت فماتت روح الشعب فى شخصها بموتها ، نراها تحيا من جديد ، فتحيا بالتالى روح الشعب وتحضر ثم تنتقم من الملك انتقاماً معنويًّا يتضافر فيه الشعب مع الجيش وإن كان الملك قد قتل نفسه فى النهاية بخنجره الذى قتل به الحكيم وأراخت . وخلف هذه الأحدوثة البسيطة تلوح لنا فكرة رائعة كان من الممكن أن تقوم عليها مسرحية شعرية لابأس بها ، تلك هى فكرة الحكيم كباريون الذى قتل من أجل الكلمة فأحيا بمقتله روح النضال والكفاح فى وجدان الشعب . لو أن الشاعر ركز على هذه الفكرة وجعلنا نرى أراخت وبلاذ وكل معطيات المسرحية من خلالها . . لو أنه صبر عليها وتركها تختمر فى وجدانه حتى تنضج معها وسائله التعبيرية وحصيلته الدرامية . . لو أنه تخلص من أحمد شوقى وعايش اتجاهات العصر بكل ظروفها وملابساتها . . لو أنه أخذ من شوقى – فقط – جانباً من كلاسيكيته المهيبة ، ومن زكى أبى شادى وعلى محمود طه جانباً من رومانسيتهما ، ومن عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور جانباً من حدثهما فى التعبير وتبصرهما بالأرض التى يقفان عليها . أقول لو أن المؤلف فعل ذلك لقدم إلينا عملا مسرحيًّا جيداً وغاية فى الروعة .

غير أننا نراه يقدم لنا الأسطورة كما يقول التعبير الشعبى بـ«عبلها» بدون أن يدخلها فى جوفه ويتركها تخرج بعد حين وقد تحولت إلى مزج آخر فى صورة عمل فنى جديد مستلهم من روح الأسطورة . وهو بهذا قد أثار من جديد قضية استعمال الأسطورة فى التعبير الأدبى . . ولكننا لن نخوض غمار تلك القضية الكبيرة لا لشىء إلا أننا أشبعناها قولا وتحليلا على مدار السنين الفائتة حتى أصبحت من البدهيات المعروفة لكل متفرج مسرحى . وعلى أى حال فهو ليس وحده الذى وقع فى هذا الخطأ ، فكثير من كتابنا الجدد يفوتهم أن الأسطورة ما هى إلا وسيلة للتعبير عن مضامين عصرية ، وأنه لكى يتم هذا فعلى الكاتب أن تكون لديه –أولا– هذه المضامين العصرية ، ثم بعد ذلك يضمنها أسطورة ما ، بل لابد أن تكون أسطورة تتماثل مع مضامينه وتستطيع التعبير عنها . وبالنسبة لأعمال كتابنا الجدد بوجه عام ومسرحية

« أراخت » بوجه خاص نجد أن الأسطورة تستهوى المؤلف فيكتبها على الفور ، وفى أثناء كتابته لها نكاد نسمع صرير قلمه على الورق وهو يلف حولها ويدور ليلصق ، أو يركب عليها مضامين ما . ومن الواضح أن الشاعر فى « أراخت » لم يكن لديه ما يود قوله للقراء قبل أن يعثر على الأسطورة ، من ناحية أن هذا واضح فى المسرحية ، ومن ناحية أخرى أنه لو كانت لديه قيمة مضمونية معينة بالنسبة لهذه الأسطورة إذن لبحث عن مثيلة لها فى التراث المصرى ، وكان حتماً سيضع يده على الآلاف مثلها بل الأروع منها ، وحينئذ كنا نكسب مسرحية جديدة لها صلة وجدانية بنا وبالكاتب الذى يتعانق انفعاله بها مع انفعالنا لها ويحدث بذلك الأثر المطلوب .

وقد لا أتجاوز الحد إذا قلت إن مسرحية « أراخت » على ما فيها من مجهود ، لا تنتمى من قريب أو من بعيد إلى عصرنا . وأقصد ، أن قضايانا المعاصرة – وهى كثيرة بالطبع – اختفت من المسرحية اختفاء تاماً ، حتى إن القارئ يمكن أن يعتبرها مكتوبة أيام حدوثها إن كانت قد حدثت ، أو بمعنى أدق يتضح له أن المسرحية تدور فى عالم بعيد كل البعد عن أيامنا الحاضرة . . وفى تقديرى أن هذا أكبر عيب يمكن أن يلحق بعمل فنى أيًّا كانت قيمته الأدبية .

وإذا ألقينا نظرة فاحصة على طريقة معالجة المؤلف لمسرحيته ، نراه لا يخرج عن الدائرة التى رقص فيا كل من راسين وكورنى ومن بعدهما شوقى . . وقد لا أكون مغاليًا إذا قلت إن هذه المسرحيّات الكلاسيكية – ابتداء من راسين حتى محمد العفيفى – لم تستغل خشبة المسرح استغلالاً سليماً . . اللهم إلا إذا كانت خشبة المسرح منبراً لإلقاء الخطب والقصائد وتبليغ الأخبار ليس إلا . فإذا كانت الأحداث المسرحية لكلٍّ من راسين وكورنى ومن بعدهما شوقى تقع دائماً خلف الستارة ، فإن شاعرنا الناشئ يكاد يكون صورة مصغرة لذلك المسرح القديم . إن مسرحيته لا تحفل بأى حدث . وحتى أهم أحداثها يبلغنا عن طريق البريد المستعجل ، على لسان شخصيات تدخل المسرح وتقتحم المشاهد لا لشىء إلا لكى تبلغنا مثلا أن الشعب يثور ، أو أن كباريون يتعذب فى سجنه ، أو . . أو . . إلخ . فى حين كان المفروض أن نرى « الحدث » مجسماً أمامنا يتحدث عن نفسه بنفسه دون الاستعانة بأى مؤثرات خارجة عنه . وما دام الحدث قد اختفى من عمل درامى . فأين الدراما إذن ؟ . . ثم إن الشخصيات ليست مرسومة بدقة تجعلنا نتعرف على كل شخصية من الداخل والخارج . إننا لا نرى إلا أجساماً تتحرك وتتحدث فقط ، حديثاً لا يجوز لنا أن نعتبره حواراً لأنه غير خاضع لمقتضيات الحوار

الفنية من تطوير الفعل الدرامى والاقتراب من لحظة الذروة . . إنما هو نوع من النقاض القصائدى ، الذى يذكرك مثلا بسوق عكاظ ، حيث يقف الشاعر ثم يلقى قصيدة ثم يتلوه آخر وهكذا . . ولقد فتت الشاعر قصائده وتفاعيله ووزعها على كثير من الشخصيات ، ولكنه مع ذلك لم يحتفظ لكل شخصية بمقوماتها الخاصة وسماتها الذاتية ، ومن ثم فنحن لا نقتنع بأن ثمة كلاماً كهذا يمكن أن يصدر عن شخصية كتلك .

على أننا لا يمكننا إلا أن نشد على يد الشاعر محمد العفيفى تقديراً لجرأته فى اقتحام هذا الطريق الصعب ، وهو طريق لو يعلمون خطير . ولئن كان عبد الرحمن الشرقاوى قد بشر بعودة المسرحية الشعرية تبشيراً طيباً يمنحنا الثقة فى مستقبلها ، فإننا نرى أن ثمة خطوات فى هذا الطريق بدأت تعدو بمحاولات تستحق التشجيع . . والعفيفى شاعر نود له أن يتخلص من قبضة القالب التقليدى ، وأن يستزيد من دراسة المسرح والدراما . ولو فعل . . لأصبح لدينا شاعر مسرحى لا بأس به .

خطوات . . نحو مسرح مصرى

هدفى من التوفيق بين هذه المسرحيات الثلاث فى مراجعة واحدة ، محاولة التثبت من وجهة نظر طالما راودتنى منذ عرضت هذه المسرحيات على المسرح إلى أن صدرت فى كتب ، ذلك أنها – فى تقديرى – تشكل قضية هامة لا يجب أن نمر عليها بدون الوقوف عندها وتفسيرها على ضوء ما أثارته فى ذهنى من أن المسرحيات الثلاث تنتمى – من قريب أو بعيد – إلى وجداننا الشعبى الأصيل ، وتستلهم من تراثه أساليب جديدة للتعبير عنها ، تقربها من اكتشاف شخصية المسرح العربى فى مصر . وأقول « أساليب » لأن كل مسرحية استعارت من ذلك التراث شيئاً جوهرياً هاماً .

فمسرحية « خيال الظل » مثلا – لرشاد رشدى – تستعير مفهوم ذلك المسرح الشعبى المسمى باسم المسرحية نفسه ، وبمعنى آخر تستعير تلك الأرض التى أقامها مسرح خيال الظل فى أذهاننا كنمط من الأنماط التمثيلية ، وفوق هذه الأرض تحركت شخوص المسرحية لتعرض علينا ظلالنا على مسرح حياتنا . وإذا كان الإنسان يترك ظله خلف ظهره فإن خيال الظل هو انعكاس صورته إلى أمام . وظل الإنسان هو ماضيه ، يخلفه الإنسان وراءه ومع ذلك تنعكس صورته ، أو خياله ، لتواجه الإنسان فى حاضره . . وإذا كان من المفهوم بداهة أنه من غير الطبيعى أن ينظر الإنسان ، خلال ماضيه فى الطريق إلى خيال ظله المنعكس أمامه (إذ أنه فى هذه الحالة لن يرى أبعد من موضع قدميه وتكون النتيجة – طبعاً – أن يجرفه هدير الحركة فى الطريق) ، فنفس النتيجة تتحقق بالنظر إلى الماضى . والماضى فى مسرحية « خيال الظل » يتحول إلى ظل أسود قاتم يلقى خياله أمام أعين الشخصيات فيحجب عنها رؤية الحقيقة ، حقيقة نفوس الشخصيات وذواتها ، الأمر الذى يقف بهم عن مسايرة ركب الحياة فى تقدمه .

والمسرحية لا تدعو لأن ينبذ الإنسان ماضيه ويعيش فى الحياة مسافراً بلا متاع ، ولكنها تحذره من الاستغراق فى ماضيه لأنه بذلك يلقى التفكير فى حاضره الذى هو فى ذات الوقت إعداد واستعداد لمستقبله – إنها تدعوه إلى أن يستفيد من ماضيه لا أن يكون ضحية له . تهيب به أن يتخذ من ذلك الماضى متاعاً يتزود به فى رحلته عبر الحياة ، بمعنى أنه خاض خلاله غمار

التجارب . والمفلح من يحصد من تجاربه السابقة قبساً من الضوء ينير له الدرب الذى يسير عليه . والويل لمن يقف من تجاربه موقفاً سلبيًّا : إنه حينئذ يترك نفسه فريسة لها فتفسد عليه حياته . . تماماً كما حدث لعادل بطل المسرحية : فثمة تجربة مريرة جابهته فاهتز حيالها كيانه ، ضعف أمامها فلم يستطع الاستفادة منها . ولو كان قد فعل لذاب أثرها فى ضوء فهمه لها ، ولكنه انهزم تماماً ، فكونت ظلا ثقيلا حجب عنه حقيقة ذاته وظل على مر الأيام يزداد ثقلا ، ومن ثم تمضى شخصيته الحقيقية فى الاضمحلال حتى أصبح تائهاً فى ظلام كثيف يملأ ناظريه ويعميه عن شخصيته الحقيقية فتضيع تبعاً لذلك أمجاده ويصبح غير قادر على تحقيق شىء بالمرة . وكان لابد أن يبدأ رحلة البحث عن نفسه .

والقضية بين يديه وعليه أن يحققها بنفسه ويكشف عن الجانى الحقيقى عليه . وهى ليست قضية مقتل الألفى بك الذى انتدب للتحقيق فيها باعتباره وكيل نيابة . ذلك أن قضية الألفى بك هذه لم تكن فى حقيقة أمرها الذروة النهائية لقضيته هو ، قضية اختفاء ذات عادل — وما عليه إلا أن يسحب ناظريه عن انعكاس ماضيه الذى يلح عليه باستمرار ، لينظر إلى القضية نظرة جديدة . ولكنه لم يكن بعد قد فطن إلى الحقيقة ، حقيقة أن قضية الألفى بك « خيال الظل » قضيته هو — وهو ينظر إليها نظرة مغلفة بظل ماضيه الخاص ، فيباعد بذلك المسافة بينه وبين الحقيقة . إن منطوق الحكم جاهز فى منطقة اللاوعى فيه ، وهو الآن لا يحقق القضية وإنما يحاول تسول حيثيات يقيم عليها حكمه المسبق . الألفى بك قتل منذ مدة وترك ثروة وزوجة حسناء فى عز صباها ، ترك جسم المأساة التى أودت به وأودت بعادل فى نفس الوقت . إنها سلوى ، تلك التى اشتراها الألفى بك فى أوائل شيخوخته ليرى فيها ماضيه وشبابه الحافل ، ولكنه على العكس ففيها خيالا لظل ماضيه المضمحل ، فراح يتشبث به ويستبقيه ، بل ليستدعيه مستعيناً على ذلك بالعقاقير الطبية التى أفرط فى تعاطيها فسممت جسده وسحبت منه الحياة تماماً ومات .

ولو أدرك عادل هذه الحقيقة لاكتشف نفسه على الفور ، مع أنه كان يستلهم الألفى بك (باعتباره كان من أبرع وأحكم وأصدق رجال القانون فى حينه) مزيداً من الطاقة المعنوية يستعين بها على كشف الحقيقة . ولكن كيف يكشف قضية نفسه وهو مستغرق فى خضمها ؟

ها هى ذى القضية بلحمها ودمها متجسدة فى شخص سلوى تقف منتصبة فى أعماقه . إن سلوى شبيهة زوجته وحبيبته السابقة عايدة صاحبة التجربة التى هزت كيانه ، إنها تجابهه الآن من جديد

وتبلبل خطواته وتضله عن الطريق . ويرى أنها هى الجانبية فى كلتا الحالتين ، ولا يدرى أنه هو الجانى والمجنى عليه فى نفس الوقت . إن الذروة التى وصلت إليها قضية اختفاء الذات فى مقتل الألفى بك تستعيد نفسها فى مقتل عادل المعنوى وبالسلاح ذاته . وإذا كان عادل لم يستفد من هذه الذروة ، كما كان المفروض أن يحدث وكما يقضى بذلك منطق التاريخ الطبيعى للأشياء ، فإنه قد استفاد منها حينما تفجرت أمامه فى ذروة أخرى فى مأساة شخصية زوال . لقد كانت مأساة زوال الصيت الذى فقد صوته ومجده وأيضاً وعيه ليلة عرسه ، فأصبح يمثل الزوال بمعناه البعيد ، وفى الوقت ذاته يمثل خيالا لظل مأساة عادل ، ظل يزداد قتامة حتى أعماه وأفقده عقله . فخنق زوجته هدية حينما تمثلت له فى صورة الماضى تمثلا ماديا (ارتدت له ثوب الزفاف لتعيده لكى يتذكرها) . لقد خنق مأساته ومأساة عادل معًا ، الأمر الذى هيأ لعادل فرصة أن يرى مأساته وهو خارج عنها ، ومن هنا بدأ يتلمس الطريق إلى الحقيقة ويمسك بأول الخيط الذى قاده إلى العثور على ذاته الهاربة فى غبار الماضى .

وإذا كان مسرح خيال الظل الشعبى يتوسل بالدمى والعرائس فيعكس خيالات ظلالها على الشاشة ليكشف لنا من خلال ذلك عن حدث معين ، فإن مسرحية الدكتور رشاد رشدى أيضاً – وتلك خطوة موفقة منه – تتوسل هى الأخرى بالدمى والعرائس التى اتخذ منها رموزاً تنبع من الواقع وتمتزج به وتعبر عنه وتكون بمثابة ظلال لأشخاصها ، تعكس لنا خيالاتها على شاشة أنفسنا ، لتكشف عن مأساتهم ومأساتنا حينما يكبل خطوات تقدمنا تشبثنا بسوءات الماضى . وفى تقديرى أن مسرحية « خيال الظل » تحتوى على مضمون ذى هدف ثورى ولا شك مائة فى المائة . فهى فضلا عن أنها تدعو إلى تحطيم آية جدر تعوق الإنسان عن الازدهار والانطلاق ، وفضلا عن أنها تمثل حيرة الإنسان وبحثه الدائم عن ذاته وعن حقيقته ، فإنها إلى جانب ذلك تمثل خطوة هامة فى طريق بحث المسرح المصرى عن ذاته ، عن شخصيته الحقيقية – وإنا نزعم أنها حققت هذا الغرض تماماً . ولكننا نعتبرها على أية حال خطوة ، تجربة ، قد تكون أصابت الهدف إلى حد ما ، وقد تكون خيالا لظل مسرح مصرى لن تلبث شخصيته أن تتضح معالمها فيما بعد .

والحق أننا فى سبيل الوصول إلى هذه الشخصية المنشودة نتقبل عدداً لا بأس به من المحاولات المخلصة . وإذا كان يوسف قد التمسها كذلك فى استلهامه للتراث الشعبى فى مشهد السامر ، واستلهمها الدكتور رشاد رشدى فى نمط خيال الظل وفى نمط آخر فى مسرحية جديدة

انتهى من كتابتها على ما علمنا أن اسمها « اتفرج يا سلام » مستلهمة ذلك النمط الشعبي المسمى بصندوق الدنيا ، أو السفيرة عزيزة ، والتى يقوم فيها الراوى بدور المنشد والمعلق مردداً جملة : « عندك كمان ياسلام ، واتفرج يا سلام » — نقول إنه بالإضافة إلى محاولات كهذه ، نرى محاولات أخرى مخلصة كتجربة نجيب سرور فى مسرحيته « ياسين وبهية » وتجربة شوقى عبد الحكيم فى شفيقة ومتولى إحدى نماذجه العديدة فى هذا المجال .

ونجيب سرور يستلهم من تراثنا الشعبى شكل الملحمة . ولم يبق كثيراً ، فجاءت مسرحيته أقرب ما تكون إلى الملاحم الشعبية التى تحكى عن كفاح الشعب العربى وبطولته . وقد استعار نجيب سرور الشكل بكل حذافيره ، مع فارق واحد ، وهو أن الراوى فى مسرحية « ياسين وبهية » هو راوى العصر . ولئن كان الراوى فى الملاحم الشعبية المطولة لا يفتأ يذكرك إثر كل مقطع بأنه « قال الراوى كذا وكذا وكيت ، يا سادة ياكرام » فإن « نجيب سرور » هو الآخر ما يفتأ يذكرك من حين إلى حين بأنه يقص عن بهوت ، يقص عن ياسين عن بهية . وحتى لهجة المسرحية نفسها تكاد تكون هى لهجة الملاحم الشعبية ، بنفس الإيقاع والجرس والإيحاء . فاستهلاله لأغلب المقاطع ، كقوله مثلا : « أقص عن بهوت ، أقص عن ياسين عن بهية » ، يذكرنا بلهجة شاعر الربابة وهو يستهل روايته بقوله : « أول ما نبتدى القول نصلى على النبى » .

ولعل السر فى هذا هو أن نجيب سرور جاءت رؤيته للعمل مقترنة بشكلها هذا وملتصقة به التصاقاً عضوياً ، ذلك أن الموضوع فى عمل نجيب سرور وفى الملاحم الشعبية كلها . فكلاهما يصور بطولة شعب يود أن يكتشف نفسه فى الثورة على قوى غاشمة مستبدة. وكان من الممكن أن تكون تجربة «ياسين وبهية» تجربة رائدة لوأنه — كراو — أعطانا الرؤية نفسها . صحيح أن بالمسرحية أحداثاً تجرى على خشبة المسرح ، ولكنها لا تعتبر أحداثاً بالمعنى المسرحى المفهوم للحدث . إنما هى أحداث روائية ، أوبمعنى أدق هى مجرد إرشادات ، مجرد معالم باهتة لأحداث كان من الممكن أن تشكل أروع مواقف شهدها مسرحنا تنبض بالحياة وتتدفق بشتى المعانى . غير أن الشاعر استغرق فى السرد ولم يقاوم سحر طلاوة الحديث عن بهوت ، عن ياسين عن بهية . وكان ذلك على حساب الدراما طبعاً ، حتى إن الحديث كان يبزغ من خلال السياق ثم ما يلبث أن يختفى و يبتلعه السياق من جديد . والمسرحية بهذا تعتبر سياقاً ، مجرد سياق لأحداث لم نرها متكاملة وكان يجب أن نراها كذلك . ولقد اعترف نجيب

سرور نفسه فى تقديمه لعرض مسرحيته أنه لم يكتب « ياسين وبهية » لكى تمثل على خشبة المسرح ، وإنما هو يعتبرها قصيدة طويلة استخرج منها المخرج كرم مطاوع عرضاً مسرحياً ناجحاً .

ونحن نحمد للمؤلف اعترافه هذا ولكننا لا نستطيع أن تفلت من سؤال يلح على أذهاننا وقد طبعت المسرحية فى كتاب : بماذا نسميها بالضبط ؟ هل نوافق المؤلف على ذلك الإسم الذى وضعه على غلافها بأنها « رواية شعرية » ؟ أو نخالفه فى الرأى ونعتبرها ملحمة ؟ أو نعيدها إلى تسميتها القديمة التى ضمنها المؤلف تقديمه — السابق الذكر بأنها قصيدة طويلة ؟ وإذا نرى لزاماً علينا أن نستقر على اسم صحيح نطلقه عليها ، نرى الواجب يقتضينا بل يحتم علينا أن نلجأ إلى النصر نفسه لنستوضحه الحل الحاسم . غير أنه باللجوء إلى النص يتضح لنا أنها تخلو من مقومات المسرحية كمسرحية المفروض أنها تقوم على أشخاص من لحم ودم ولهم سمات وملامح مميزة . وفوق ذلك فهى لا تنتسب إلى المسرح بمعنى أن تكون ملحمة مسرحية شعرية كملاحم بريخت مثلا — كما لم يستطع النص إقناعنا بأنها ملحمة شعبية يمكن أن نتغنى بها مثلا كما يتغنى وجداننا الشعبى بملاحمه وسيره الشعبية . يعنى أننا والحالة هذه لا نملك إلا أن نسميها قصيدة ، وإن كانت تتوسل بشكل الملاحم الشعبية وإطارها العام ولهجتها بل لغتها أيضاً . . . تلك التى هى خليط من الفصحى والعامية . وبمناسبة اللغة ، نرى أن قصيدة « ياسين وبهية » تثير قضية أزلية ، هى قضية ازدواج التعبير فى الأدب العربى الحديث . هذه القضية أشبعناها وأشبعتنا نقاشاً واختلافاً فى الرأى ، ومع ذلك لم نصل إلى حل حاسم أو قاعدة عامة تحددها . غير أننا فى مجال القصة النثرية قد وصلنا إلى ما يشبه الحل الوسط ، ودرج العرف فى الكتابة على أن يكون السياق العام للعمل لغة عربية سليمة ولا مانع من أن يجرى الحوار بلغة الشخصيات التى تتحدث بها فى حياتنا اليومية ، باعتباره (كما يقول الدكتور مندور) بطاقات شخصية تحمل صور وبصمات أشخاصها . وبعض كتّابنا المحدثين مزجوا بين الفصحى والعامية مزجاً فنياً بارعاً ، كعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس وغيرهما ، فخلقوا بهذا المزج ما نستطيع أن نسميه باللغة الديمقراطية ، أى اللغة التى لا تعترف بالتفرقة بين فصحى وعامية وإنما الذى تعترف به حقاً هو الكلمة فى ذاتها وما يمكن أن تثيره من معنى أو إيحاء ، ولكن تكون الكلمة المستعملة ذات أصل عربى — وأغلب كلماتنا العامية ذات أصل عربى محرف — أو ألا يكون هناك ما يقابلها فى الفصحى ، أو تكون على الأقل ملتصقة بالمعنى التصاقاً وثيقاً ، أو إذا

لم يكن هذا ولا ذاك فليس أقل من أن تكون كلمة شائعة متحررة من اللهجات الإقليمية . ولا نعنى بقولنا هذا أن الشاعر نجيب سرور لم يوفق فى انتقاء الكلمات فى استخدامها استخداماً طيباً يخدم المعنى . ولكننا نقول ببساطة إنه قد خانه التوفيق فى المزج بين الفصحى والعامية . فالمقطع الواحد نراه مكتوباً باللهجتين معاً ، حتى إننى – وقد شاهدت العرض أكثر من مرة واستملحت تجربة اللغة فيه – فوجئت بأن لسانى يتعثر فى القراءة ويختلط علىَّ الأمر وأجدنى حائراً . المقطع يظل ينساب فى وجدانى بإيقاعه الشعرى فى سلامة وبلاغة ، وفجأة إذا بالإيقاع يتكسر فى أعماق ويصيبنى بغيظ شديد مبعثه شطرات عامية صرفة بكاملها تعترض طريقى وتطالبنى بإعادة قراءة المقطع من أوله من جديد مشكلا إيّاها بالقياس إلى لهجة الكلمات لا بالقياس إلى النغم الشعرى المرسوم للمقطع . وهذا بالطبع يميع الرتم تماماً ويفصلك عن الارتباط باللحظة من حين إلى حين ، وتكتشف أنك لابد أن تتذرع بالصبر لتمضى مع هذا العمل إلى نهايته . والحق أنه عمل – برغم ذلك – يمتاز بالصدق ، ويعتبر بلا ريب وثيقة فنية لها أهميتها فى صالح قضية الشعر الجديد . على أن الجدير بالذكر حقًّا هو أن « ياسين وبهية » – وإن كانت لم تكتمل عناصرها المسرحية – تعبير تجربة أخرى ، وبقعة من الضوء فى طريقنا إلى مسرح عربى .

أما مسرحية « شفيقة ومتولى » لشوقى عبد الحكيم فهى تقودنا إلى التحدث عن موضوع هام يثيره مسرح شوقى عبد الحكيم . والحق أن شوقى اختار لنفسه طريقاً شاقًّا ، لتصل « بالفولكلور » الشعبى وبالأخص البكائيات اتصالا مباشراً . وقد أطلق بعض الزملاء على مسرحه اسم مسرح الفلاحين . أما أنا فلا أجد ثمة علاقة من قريب أو بعيد بين ما يكتبه شوقى عبد الحكيم وبين مسرح الفلاحين ، ولكن ربما يكون السر فى هذه التسمية راجعاً إلى أن شوقى عبد الحكيم يتناول كما قدمنا موضوعات ذات أصل « فولكلورى » . وكلنا يعرف ويحب المواويل الشعبية التى لا يزال شعبنا يتغنى بها ، وبعضها يحكى وقائع حدثت بالفعل وتدخَّل الخيال الشعبى فى صياغتها وصبغها بلون أحاسيسه تجاه الكون والقوى « الميتافيزيقية » التى تتحكم فى مصيره وحياته . وبعضها الآخر « موضوع » ولكن بإيحاء من واقع الحياة التى يحياها ريفنا المصرى والتى تشكل – بطبيعة تكوينها – موالا عظيماً . ولا جدال فى أن تراثنا الشعبى ومواويله بالذات تتمتع بثراء فاحش ، ويكفى أن يكون لديك بعض الوعى لتضع يديك على قيم إنسانية خطيرة يتحدى بقاؤها خلودَ الزمن .

وكم كنت أود أن يغوص شوقى عبد الحكيم فى هذا التراث ويتشربه جيدًا ليستخرج منه أشياء أعمق وأغنى كان يستطيع بها – ومن يدرى – أن يضع النواة الحقيقية لما نسميه بمسرح الفلاحين. إن شوقى عبد الحكيم – وأقولها صراحة – لا تربطه أدنى صلة بالفلاحين: فهو لم يلمس – مجرد اللمس – وجدانهم، ومن ثم لم يعبر عن حقيقتهم ولم يتوصل بعد إلى ما تزخر به أفئدة أولئك الناس. وإن كان قد التقط من أفواههم بعض ما يتغنون به فليس معنى هذا أنه توصل إليهم. إنه استولى وحسب على شذرات من تراثهم الفنى ثم تناولها بأسلوب غريب كل الغرابة لا عن وجدانهم فحسب بل عن وجدان الشعب عامة، وربما عن المسرح أيضاً. فهو مثلا، فى «شفيقة ومتولى» يلغى الموال تماماً، وهو بذلك إنما يلغى الدراما نفسها، يلغى «الحدوتة» والحركة والمسرح. فماذا يبقى إذن؟ فى تقديرى أن الذى يبقى فى النهاية وصدى الموال المترسب فى وجدان المشاهد أو القارئ. ولئن كان موال كموال «شفيقة ومتولى» يزخر بالمعانى التى تثيرها «الحـدوتة» نفسها، عن الفتاة التى ضلت طريقها السوىّ فجلبت العار والدراما على نفسها وعلى أسرتها، فإن شوقى عبد الحكيم يحوله إلى مزق لا معنى له، مجرد حوار تنقصه بلاغة التعبير، ونطلق عليه اسم حوار، تجاوزاً، لأنه فى الحقيقة ليس حواراً بالمعنى المفهوم، وإنما هو كلام، كلام مشتت، كل كلمة تفصلها عن الأخرى مسافة أبعد من المسافة التى بين المؤلف وبين وجدان الفلاحين.

القسم الثالث

عروض مسرحية

محمود السعدنى والنصابين

مما لا شك فيه أننا لو حاولنا تصفية الحساب فى الموسم المسرحى المنصرم (٦٥ – ١٩٦٦) وربما فى مواسم أخرى سبقته ، لابد سنفاجأ بأن موجة التنكر للشيوعية تجتاح مسرحنا . وليس التنكر لها فقط بل مهاجمتها وتجريحها والنيل منها بشتى الأساليب بسبب وبلا سبب ، وبحق أو بدون وجه حق .

ولن أنصب من نفسى مدافعاً عن الشيوعية فأنا – والحمد لله – لا فى العير ولا فى النفير ، إنما أنا ، فقط ، أسجل ظاهرة تستحق الاهتمام والبحث وإن كنت أيضا لن أبحثها . . إنها مجرد خواطر مرت بذهنى لأول وهلة فى أثناء مشاهدتى لمسرحية النصابين لمحمود السعدنى التى يعرضها حاليا مسرح الحكيم .

على أى الأحوال فلنترك هذه الخواطر جانباً لنعود إليها بعد جولة قصيرة نقضيها خلال المسرحية . . فربما يكون للسعدنى هدف آخر . وهذه المسرحية على ما أعتقد هى المسرحية الرابعة لمؤلفها ، وقد عرفنا المؤلف من قبل كاتباً قصصياً وصحفياً خفيف الدم حادّ اللسان . والذين قرءوا قصصه لابد قالوا فيما بينهم وبين أنفسهم ، إن فى هذا الكاتب روحاً مسرحية يمكن أن تستخدم وتؤدى بنتيجة باهرة . أما أنا فكنت قد قرأت مسرحيته الأولى « فيضان النبع » التى كتبها عن الكفاح الشعبى القومى فى الجزائر ، وأشهد أننى ما قرأت فى المسرح المصرى – أيامها – مسرحية بهذه الدرجة من الروعة فى الحبكة الفنية والدقة الموضوعية ، حتى كدت أقول – لولا انتعاش المسرح فيما بعد – إنها من أعظم ما أنتجته القرائح المسرحية المصرية . وهذه المسرحية مع الأسف لم تنشر ، ومع الأسف أيضاً أجهضت فى مهدها حين عرضها المسرح الحر . ثم قرأت له مسرحيتى « عزبة بنايوتى » التى قدمتها فرقة الخميس وهى عن تفشى الإقطاع الإنجليزى فى مصر ، و « الأورنص » وهى تقريباً تعالج نفس الموضوع ولكن من زاوية أخرى . . وها نحن نستقبل مسرحيته الرابعة . . « النصابين » .

والنصابون فى المسرحية ، هم كل البلد تقريباً فى عهد ما قبل الثورة . كل واحد « ينصب » على الآخرين بأسلوبه الخاص على قدر تفكيره ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً الصحفى

جلال (عادل إمام) المدعى الشيوعية والذى يتشدق بالشعارات السياسية وبالألفاظ البراقة دون أن يدرى من مغزاها شيئاً . . وعدد آخر من المثقفين مدعى الثقافة ، أمثال الدكتور « عزيز » (سعيد أبو بكر) المتخصص فى البحث عن الآثار وهو جاهل لا يفهم فى الآثار شيئاً على الإطلاق ، والأستاذ « عزت » (حسن شفيق) الذى يدعى العلم بعلم « الفلولكلور » والفنون الشعبية ويزعم أنه سيحدث فى هذا الميدان ثورة شعواء ، وذلك بهدف الاحتيال على « أم عنان » (عقيلة راتب) الفنانة « الغلبانة » التى لا هى فنانة ولا يحزنون ، كما يسلب منها ما تحتفظ به من ثروة مالية ، وفى سبيل ذلك يوهمها بأنه سيجعل منها فنانة الشرق الأولى ، وأنه سيبنى لها فى هذا المكان مسرحاً عظيماً يشرفه بالحضور عبد الوهاب وأم كلثوم . وحتى الحكومة نفسها كانت هى الأخرى « تنصب » على الشعب فى ذاك الزمان ، ابتداء من الشاويش عبد الرحيم إلى مدير الأمن العام .

والمسرحية عبارة عن « موتيفات » متفرقة تقوم على ثلاث قصص قصيرة للمؤلف نفسه ، أذكر منها قصة « العدد المخصوص » وقصة « جنة رضوان » ، ولا ضير على المؤلف طبعاً أن يتبع هذا الأسلوب ، فكثيرون من كتّاب المسرح الكبار فعلوا هذا . وعلى سبيل المثال «تنيسى وليامز » الذى نرى أغلب مسرحياته الكبيرة كانت فى الأصل قصصاً قصيرة كتبها فى مستهل حياته . كل ما هنا لك أن كاتباً مثل تنيسى وليامز كان يجد نفسه مشحوناً بالموضوع ، وأن القصة القصيرة لم تمتص كل شحنته الانفعالية ، وأن الموضوع تبعاً لذلك لا يزال يلح عليه ، فلا يجد مفرًّا منه إلا بكتابته مسرحية . ولذا فإننا فى المسرحية لا نكاد نرى أن ملامح للقصة سوى خيوط إشعاعية رفيعة .

أما عن محمود السعدنى فإنه نجح فى إدماج القصص الثلاث بصورة مقبولة ، إلا أننا نفاجأ ببعض القصص بنصه وفصه كما لو كان المؤلف نزع وريقاتها ولصقها بالمسرحية لتقوم إحدى الشخصيات بحكايتها . . مثلما حدث بالنسبة لقصة « جنة رضوان » . إن هذه القصة فى اعتقادى من أروع ما كتب محمود السعدنى فى حياته . وهى قصة الفران رضوان الذى يقف طول النهار أمام الفرن تتصاعد منه ألسنة النار وتلفح وجهه كأنها ألسنة الجحيم ، جحيم حياته التى يعيشها وتحرقه بنارها . ورضوان الذى يعيش فى الجحيم الدنيوى ، يحلم بالجنة الأبدية السماوية . . والقصة هى ذلك الحلم . فرضوان فى لحظة الغداء يجمع زملاءه فى المقهى البلدى ويحكى لهم الحلم : أن ملاكاً جاء واصطحبه إلى مكان ما أخضر عرف فيما بعد أنه الجنة ،

وقال له الملاك : عش ها هنا . ثم يروح رضوان يعدد ما فى هذه الجنة من أطايب النعيم . وهذه الأطايب التى يحكيها ليست فى حقيقة الأمر إلا مطالبه المتواضعة جداً ، والتى يتمنى أن تتوافر له فى حياته الواقعية ، وهى لا تخرج عن كوب من اللبن وقطعة جبن وطرشى فى الفطور وطبق من الخضار . . والملوخية بالذات ، فى الغداء . . وهكذا . هذا الحلم الرائع فنيًّا ، نرى شخصية « كبارة » (فاروق نجيب) تحكيه فى مسرحية النصابين حرفيًّا ، كتعبير عن الجحيم الذى يعيش فيه . وقد يكون هذا الحلم أدى غرضاً فنيًّا معيناً ، إلا أنه فى القصة كان أكثر واقعية وأكثر منطقية وأكثر إقناعاً وأكثر روعة . فى أنه فى المسرحية بدا لنا دخيلا ولا لزوم له .

وشخصية « كبارة » ككل شخصيات الحى ، تعيش بلا حاضر وبلا غد ، وإن كان هو وبقية التعساء من أهله وعشيرته مادة خصبة لبعض المتشدقين بحياة الفقراء ، من النصابين . والصور فى كل المسرحية تقريباً تجىء لا كنتيجة حتمية لتطور درامى وإنما لتضيف إلى الوحدة الفكرية معنى جديداً فى نفس الموضوع . . وهو أن التيارات السياسية والأدبية والفنية وعلى رأسها الحكومة « تنصب على الشعب وتشرده » .

والمؤلف يختار « لحظة » تنطلق منها أحداث مسرحيته ، هى فى تقديرى من أروع اللحظات التى يمكن تقوم عليها مسرحية رائعة . . وتلك هى « لحظة » الهدم . فأبطال المسرحية يعيشون فى حى « البلاقسة » وهو حى شعبى معروف بجانب حى عابدين خلف قصر عابدين مباشرة ، ومع أن أهله يقيمون فيه من زمن بعيد فإنهم يجهلون تاريخه الحقيقى الذى يجىء به الدكتور عزيز موضحاً أنه : « بقى أصل التحية دى جايه من كلمة براكس يعنى معسكر ، كامب الجيش الإنجليزى لما دخل مصر بعد ثورة عرابى . . سكن فى القشلاق بتاع الحرس الملكى اللى قدامك ده . . القشلاق بالإنجليزى يعنى براكس . . الحته دى بقت براكس . . الناس حرفوا بلاكس وبعدين بقت بلاكسة » ، ونحن لا يهمنا ما إذا كان هذا التفسير صحيحاً أو أنه من ابتداع خيال المؤلف أو من بين أساليب الدكتور عزيز فى « النصب » ، ولكنه على أى حال تفسير يخدم المسرحية ويؤدى غرضاً فنيًّا لا بأس به وهو الربط بين هذا الحى بوصفه ذاك وبين مصر عموماً باعتبارها كانت معسكراً للإنجليز فى يوم ما . والملك يريد أن « يهدم » هذا الحى ليقيم مكانه حديقة غناء يتمتع فيها وحده – أى أن الملك كان بسبيله إلى هدم مصر كلها وإحالتها إلى جنة فيحاء خاصة به .

ومن هنا تتحول المسرحية إلى عرض مباشر لقضية سياسية بحتة : فأهل الحى – أهل

مصر – هم وحدهم الذين أيديهم فى النار ، يهددهم التشرد . ولذلك فهم يتضافرون ويبعثون الشكاوى والتظلمات لمدير الأمن العام ، بقيادة المعلم رضوان الحمش (محمد رضا) الذى يذهب إلى مدير الأمن ويقدم له التماساً ، فما كان من مدير الأمن إلا أنه : « انجعص وعض شفته وقال : هنبحث الأمر » . وفى سبيل خمسة قروش رشوة يفسر له « الشاويش » عبد الرحيم هذه العبارة بأنها هى نفسها عبارة « البحث جارى » أى أنها باللغة « الميرى » –التى يعرفونها وحدهم– تعنى إهمال الأمر . ويطمئن رضوان ويشرع فى شراء بيت الخالة « كاملة » (قدرية عبد القادر) الذى يعتبر فى نظرها سراى ، ربما لأنه هكذا فعلا بالقياس إلى بيوت الحى كله باستثناء سراى عابدين السامق فى الخلفية يهزأ بكفاحهم .

ولقد كانوا يكافحون فعلا ويستميتون فى قضيتهم لولا تدخل هؤلاء النصابين فى كفاحهم . . الصحفى المدعى ، والدكتور الجاهل ، ومدعى الفنون الشعبية المنعزل تماماً عن قضية الشعب كما انعزل المثقفون كلهم داخل قضيتهم الشخصية ، حتى الباحثة الاجتماعية المتفرنجة (قدرية قدرى) التى تدخل حياً شعبياً لأول مرة فى حياتها لتدرس حالة « كبارة » من قبل جمعية ترقية الفقراء ، هى الأخرى كان هدفها الأساسى قضاء رغباتها الرخيصة بأى ثمن دون الارتباط بأية قضية من القضايا الجادة . تتدخل كل هذه العناصر الانتهازية وتشترك فى هدم الحى – هدم البلد .

إن هؤلاء الذين التصقوا بالمذاهب السياسية وبالشعارات هم فى حقيقة الأمر العامل الأول –كما يرى المؤلف– فى هدم البلد . على أن البلد لا يُهدم تماماً وإن كانت الحكومة قد أخمدت ثورة الشعب وقضت على روحه المعنوية . . فحينما يقتحم العساكر الحى بأمر تنفيذ الهدم ، يتصدى لهم الشعب ويشتبك معهم فى معركة حامية الوطيس يكون من نتيجتها أن يساقوا جميعاً إلى الحبس ثم الضرب ثم الإفراج عنهم أجساداً فقط عليها بصمات العذاب . ويرغم أن المعلم رضوان يكف بعد ذلك عن التفكير فى الثورة ويكتفى بأكل العيش فى سلام ، فإن معركة ثانية تنشب بينه – بالاشتراك مع الشعب – وبين البوليس ، وتدخل العناصر إياها لتمييع روح الكفاح والثورة .

وبقى بعد ذلك سؤال : هل يتنكر محمود السعدنى للشيوعية عموماً ؟ أو هل هو يهاجمها ؟ . فى تقديرى أن مسرحية النصابين لا تؤكد ذلك ، وإنما تفضح لنا هؤلاء الذين انتهزوا فرصة الغليان الشعبى أيام كان البلد موشك على الانهيار ليبنى نفسه من جديد ، يمارسوا

انتهازيتهم . . وتظهر لنا المسرحية أنهم لم يكونوا تقدميين بالفعل ولا تربط بينهم وبين الوعى السياسى أدنى صلة . . إنما هم فقط ، أعداء الشعب الحقيقيون الذين اتخذوا من المبادئ السياسية ذريعة للبقاء فى الأفق (وقد عبر عنهم المؤلف بمعادل موضوعى تمثل فى بعض رجال الحى من لاعبى ثلاث ورقات : « ثلاث ورقات دى بتاع السنيورة . . تحط ع السنيورة كده تكسب ، لكن حكمة ربنا عمرك ماتكسب ») . ولم تتضافر هذه القوى – جيشاً وبوليساً وأهالى – المشروع فى البناء ، إلا بعد طَرْدِ هؤلاء النصابين من حياتهم . حينئذ بدءوا يتهيئون لبناء مصر الجديدة .

ونحن لا ننكر أن هذه قضية على جانب كبير من الصدق ، ولكننا مع ذلك لا نسلم بإطلاقها مثلها وضح فى المسرحية . إننا يمكن أن نسميها وجهة نظر مثلا ، لأن الفترة التى تناولتها المسرحية لم تكن محصورة فقط فى هذا النطاق الضيق ، وإنما كان هناك عديد من التيارات على مختلف المستويات . وحتى لو سلمنا جدلا بوجهة النظر هذه التى تقدمها المسرحية ، لتبادر إلى أذهاننا على الفور سؤال : هل هذا كل شيء ؟ فى اعتقادى أن المسرح فى هذه الفترة الراهنة لم يعد مجالا لطرح قضايا عفا عليها الزمن وتحولت إلى تاريخ أسود . وفى اعتقادى كذلك أن الشعب فى حاجة إلى التوعية بحاضره . . صحيح أنه قد يأخذ من أحداث الماضى عبرة ، ولكن مثل هذه الأعمال لا تؤدى عادة إلى نتيجة إيجابية ، لسبب بسيط وهو أن النماذج التى تقدمها المسرحية يمكن ببساطة أن تنطبع فى ذهن المتفرج العادى . . على حاضره . . فيفقد ثقته فى الفن والفنانين والمثقفين على السواء ويعتبرهم نصابين ، وهم ليسوا جميعاً هكذا .

على أن المسرحية تعيشك ثلاث ساعات تغسل فيها أحزان قلبك من فرط الضحك . . ولكن الضحك على ماذا ؟ . . على المفارقات اللفظية . وقد قلنا مراراً إننا فى كتابتنا للمسرح يجب أن نحذر سحر المفارقات اللفظية لما لها من خطر على « الفكر » فى المسرح . ومع ذلك فنحن لا نملك إلا أن نحيّ عودة محمود السعدنى إلى المسرح ، فهو طاقة كوميدية ياحبذا لو أحسن استخدامها فى موضوع أكثر ثقلا من هذا . إنه لو فعل . . لتربع على عرش الكوميديا فى مصر كاتباً مسرحيًّا من الطراز الأول .

تبقى بعد ذلك كلمة موجزة عن الإخراج ، فى هذا المقال الضيق . إن أول شيء يحمد لسعد أردش هو توفيقه فى توزيع الأدوار أولا . فبالإضافة إلى مقدرة كل من محمد رضا وسعيد

أبو بكر وعقيلة راتب فى أداء أدوارهم بما لهم من تاريخ حافل . نرى المخرج يتحفنا بممثل لا أغالى إن قلت إنه ثروة كوميدية ذلك هو الممثل الصاعد « عادل إمام » الذى لعب دور الصحفى « جلال » فكان يتحرك على المسرح بذكاء نادر وموهبة كبيرة ، وياحبذا لو احترم هذا الممثل الموهوب نفسه وكف عن بعض الأدوار الصغيرة التافهة التى رأيناه فيها « سنيداً » لفؤاد المهندس . أما « حسن شفيق » فى دور « عزب » الدجال فإنه يعتبر بلا جدال امتداداً لأبيه المرحوم فؤاد شفيق . ولقد أمتعنى « فاروق نجيب » فى دور « كبارة » خاصة أنه تخلى عن المبالغة فى الأداء . وكانت « قدرية قدرى » موفقة فى دور الباحثة وإن كانت لهجتها فى كل أدوارها ، اللهجة المتراخية الرقيقة . وكذلك « قدرية عبد القادر » كانت هى هى شكلا ومضموناً . على أن هناك بعض الممثلين الجدد من أمثال « أحمد كامل عوض » و « محمد شاكر » بشروا جميعاً بمستقبل طيب . وكان الديكور مذبذباً بين الواقع والتجريد بها يتناقض وجو المسرحية الواقعى الصرف . وأدى « الميزانسين » دوراً تعبيريًّا موفقاً . وكذلك الموسيقى . أما الإضاءة . . فلا .

« حد مرتاح » . . على المسرح

لعل أول ما يجذب انتباهك إلى هذه المسرحية هو موضع العنوان نفسه – فأنت حينما تقرأ : « حد مرتاح » هكذا ، لابد أن تتساءل : هل هى عبارة تقديرية بمعنى أن المؤلف سيكشف لك فى مسرحيته عن حد مرتاح أو هى سؤال يطرحه المؤلف فى المسرحية عن احتمال أن فى هذه الدنيا « حد مرتاح » ؟ والفرق بين المعنيين شاسع وخطير . وفى اعتقادى أنك فى كلتا الحالتين لابد أن تدخل المسرحية . . فسواء كانت ستكشف لك عن « حد مرتاح » أو ستبحث معك عن « حد مرتاح » فالنتيجة فى الحالتين واحدة ، لأن الإنسان متشوق دائماً إلى معرفته كلتيهما ، وربما يقينه واعتقاده القوى الذى أصبح جازماً أنه ليس فى هذه الدنيا « حد مرتاح » مهما كان عظيماً يدفعانه تبعاً لذلك إلى محاولة اكتشاف « حد مرتاح » .

ولقد وجدتنى جالساً فى صالة العرض مدفوعاً بهذه الرغبة قبل أية رغبة أخرى . . أنتظر رفع الستار بفارغ الصبر . ومع أن الستار ارتفع ودارت المسرحية طولا وعرضاً على خشبة المسرح فإننى اكتشفت أخيراً أن المسرحية انتهت تقريباً . ثم اتضح بعد ذلك والناس تغادر المسرح أننى مازلت أنتظر رفع الستار عن المسرحية ! ولكن أى مسرحية تلك التى اعتقدت أنها ستحلل لى مادار فى ذهنى ؟ ولا أكتمك الحقيقة فى أننى شاهدت مع الناس مادار على خشبة المسرح من أحداث ، ولكننى لم أدر على وجه التحديد ، هل ما يدور هذا هو المسرحية نفسها أو شيء آخر ؟ ربما لأن ماكان يدور أمامنا هو مالا يتعدى الأحداث اليومية العادية التى نصادفها كثيراً والتى تستأهل التعبير عنها لفرط عاديتها . ولست بذلك أدعو إلى إهمال تلك الأحداث العادية وإبعادها تماماً عن محاولة التعبير عنها ، بالعكس ، فمن الأحداث العادية التافهة ما هو جدير بالتعبير والمناقشة ؛ حتى إن كاتباً كبيراً لا يحضرنى اسمه الآن قال ذات مرة : إن الموضوعات على قارعة الطريق ! ويقصد بذلك طبعاً أن حياتنا مليئة بالموضوعات ، ولكنها ليست هى القضية الأساسية ، وإنما القضية هى كيف نعبر عن هذه الموضوعات ؟ كيف نستخلص منها قيماً ومعانى تضاف إلى تراثنا وتزيد من وعينا بحياتنا ؟

والأستاذ محيى الدين عارف مؤلف مسرحية « حد مرتاح » لم ينظر إلى أبعد من قدميه فى

هذه المسرحية ! بل إنه ليخيل إليك وأنت تشاهدها أنه جلس مع هؤلاء الناس وسجل مشاكلهم كما رآها حرفياً دون زيادة أو نقصان ، وحتى دون محاولة التأمل الفلسفى فى هذه المشكلات عله أن يضع يده على شىء ذى بال ! غير أنه من الواضح أن هؤلاء الناس الذين يتحركون على المسرح ليس فى حياتهم ما يدعو إلى التأمل والتفكير ، إنها كلها نماذج باهتة هزيلة مستهلكة ، استهلكتها أفلام ما قبل الثورة قبل أن تستهلك نفسها بنفسها فى لقمة العيش .

والمعلم « معتوق » الصرماتى (محمد عثمان) الذى يلقط رزقه من بين النعال القديمة ، لا يجد ما يسد به رمق سبعة أولاد رزقه الله إياهم ، ويود هو من صميم حياته التعسة أن تأتى مصيبة كبيرة تأخذهم فى طريقها برغم حبه لهم وبرغم أن أكبرهم (وفيق فهمى) يساعده فى لقمة العيش ، إذ يحمل صندوقاً مليئاً بالكاوتش على كتفه يجول به طول النهار فى شوارع المدينة . على أن ثورة معتوق هذه كانت ما تلبث أن تهدأ حينما يرى أن بلوى غيره أفظع من بلواه ، وأن هناك من يتمنون إنجاب ولد واحد . . مثل المعلم « عرفة » (محمد أباظة) صاحب المقهى البلدى المجاور لدكانه ، ذلك المزواج الكبير الذى يتزوج ويطلق بين عشية وضحاها ، وكأنه يبحث بين أحضان النساء عن ولد — ولا بد أن يكون ولداً ! وهو فوق ذلك رجل تافه ينتفخ جيبه بالفلوس ولا يدرى شيئاً عن قيمتها ، ولديه الاستعداد لدفع أى مبلغ كان فى سبيل الحصول على زوجة يضمن أنها ستنجب ولداً . . ولقد تركز هدفه أخيراً فى « هدى » (عواطف تكلا) بنت « راشد أفندى » (محب ثابت) الموظف البسيط الذى ماتت زوجته عن ثلاث إناث ولم ترض أمه (سميرة حنفى) أن يبقى أرمل وهو بعد لم يتعد الأربعين ، وخاصة أنه لم ينجب ولداً يخلد اسمه ، فظلت به تزن على أذنه ليل نهار كيما يعيد الكرة من جديد ويتزوج ، ولم تقل يتزوج ، وإنما قالت يأتى لبناته بصديقة تؤنس وحشتهن ، وتضع لهن ولداً يحميهن ويسند ظهرهن على مر الأيام ! وجددت له « نبوية » (زينب أبو العلا) لتكون زوجته المنتظرة ، وبرغم أنها فتاة صغيرة فى عمر أولاده فإنه فقد اتزانه أمامها بمجرد رؤيته لها لأول مرة . . فقرر موافقة أمه على إنجاب الولد . ولقد حذره شقيقه « كامل » (صلاح البشاوى) مغبة الوقوع فى هذه الحماقة قبل الإقدام عليها ! وكاد يخضع لرأيه لولا أنه رأى عنتر بن معتوق يتصدى للدفاع عن أبيه حينما اعتدى عليه المعلم عرفة بالشتم ، فاعتقد على الفور أهمية أن يكون للإنسان ولد ذكر يدافع عنه ويحميه ، وبناء على ذلك سار فى مشروع الزواج ، وفاتح بشأنها خالها المعلم عرفة صاحب المقهى .

ويجدها المعلم عرفة فرصة مناسبة لعقد عملية مقايضة حسنة تقضى بأن يعطيه نبوية فى مقابل أن يعطيه هو ابنته « هدى » الطالبة فى الإعدادى . ولما احتج راشد أفندى بكبر سن عرفة وصغر سن ابنته ، واجهه عرفة بالحجة نفسها بالنسبة لبنت أخته نبوية . وبالفعل قام الزواج على أنقاض راحة إناثه الثلاث اللاتى تحولن إلى ثلاث خادمات للزوجة الجديدة ! والمبرر الوحيد هو قدوم الولد المنتظر !

والولد عموماً فى المسرحية يشغل الشخصيات كلها بلا استثناء وخاصة الأسطى « نعيم » الحلاق (مصطفى هاشم) الذى اختار لله ابنه وعوضه ابناً آخر كانت له معزة كبيرة فى نفسه ، فأدخله المدرسة وأخذ يطلب من الله أن يأخذ بيده . وكذلك العامل « مجاهد » (أبو الفتوح عمالة) مع ولده « اللى مفيش ع الكتف غيره » ، فهو يدلله ويقترض له النقود من الناس ليدخل السينما . ولكى تتضح أهمية الولد الذكر بموت المعلم معتوق بعد الفصل الأول ليتولى ابنه عنتر مهمته والجلوس مكانه وترديد جملته الشهيرة : « كله يندق » ، والصرف على بقية الأولاد . وأهمية الولد هذه هى نفسها التى قوضت أركان بيت راشد أفندى ، وهدمته على رأسه : فنبوية لم تنجب ولداً ، بل أكملت إناثه الثلاث إلى خمس ، الأمر الذى هزمه شر هزيمة ، وقضى على البقية الباقية من صحته ومن ماله وممتلكاته ؛ إذ أنه — فى سبيل الولد — كتب نصف الذى ورثه عن أمه لنبوية ، وكتب نصفه الآخر للمعلم عرفة مقابل المهر الذى تسلمه منه وصرفه قبل أن يتم زواج عرفة بهدى ، ذلك الزواج الذى لم يتم بسبب إصرار هدى على عدم الزواج من رجل يكبر فى العمر أباها حتى إنها أخذت شقيقاتها ، وذهبت لتعيش مع عمها كامل المهندس الميسور الحال الذى ظهر فى آخر لحظة لينقذ الأولاد ، وليطالب بحقه فى ميراث البيت ، فيقضى بذلك على راشد أفندى تماماً .

وهناك شخصية « محروس » (عبد المنعم قناوى) صبى المقهى التعبان الذى تزوج أخيراً « جليلة » (منى الأمير) ، فأحدث ذلك إشكالا خطيراً نشأ فى البيت بينها وبين شقيقته العانس « عزيزة » جعله يبحث لها عن عريس بأى ثمن حتى لو اقتضاه الأمر أن يرشو عنتر بن معتوق بخمسة قروش كسلف حر . أما شخصية الشيخ « يونس » (محمود أبو النصر) المدرس الإلزامى الذى يتشدق بآيات القرآن الكريم بمناسبة وبلا مناسبة — فقد كان دائماً هو المبلغ للأخبار فى المقهى والمعلق عليها إن خيراً فخير وإن شراً فشر ، والشىء الوحيد الذى كان يرتفع بشورته هو الاعتراض على قضاء الله وقدره ، فإذا كان الله — هكذا يرى — يريد لإنسان ما إنجاب ذكور

فهذه إرادته أو إناث فتلك أيضاً مشيئته ، وإن كان يرى لإنسان آخر عدم الإنجاب أصلاً فلا ينبغى مناقشة هذا الأمر ، أو حتى البحث عن السر فى خلقه حتى مسألة تحديد النسل ، هذه البدعة — على حد قوله — التى انتشرت هذه الأيام كانت تثيره إلى أقصى حد ، فيروح يلعنها ويلعن المتشبثين بها وينذرهم بعقاب الله فى الدنيا والآخرة ! وكان يدعو دائماً إلى أن يترك الناس الملك للمالك يتصرف فيه كيف يشاء وخاصة فى مسألة الأبناء هذه .

ولما انهارت شخصية راشد أفندى انهار معها أمل الأسطى مجاهد فى ابنه الذى بلغه الشيخ يونس رسوبه فى الامتحان على حين كان يبلغ الأسطى نعيم نجاح ابنه .

ثم يتقدم إلى مقدمة المسرح فى جلال رهيب كأنه نبى العصر ،ليعلن للناس أنه . . « مفيش حد مرتاح » وتنتهى المسرحية . .

و « مفيش حد مرتاح » هذه — فى تقديرى — هى المنفذ الوحيد الذى لجأ إليه المؤلف ؛ ليتخلص من أعباء العدد الهائل من الشخصيات التى لم يكن لوجودها أى مبرر على الإطلاق . وأنا لا أدرى ! لماذا جمع المؤلف هذه الشخصيات دون وجود أى رابط بينهم ؟ وإذا كان الرابط الوحيد بينهم هو « الذرية » فهذه مسألة تربط بين الناس جميعاً ، وكان الأحرى به حينئذ أن يضع المجتمع كله على المسرح مثلا . ثم . . هل هذه القضية — قضية النسل وإنجاب الولد الذكر — هى مصدر المتاعب فى هذه الدنيا حتى إننا نجمع عدداً هائلاً من الشخصيات كلهم مشغولون بإنجاب الأولاد ، ثم ببساطة شديدة نقرر فى نهاية الأمر أنه مفيش (حد مرتاح) ؟

إن العنوان نفسه يوحى بوجود قضية أكبر تشغل الإنسان عامة فى كل العصور والدهور وفى كل زمان ، ومكان فلماذا تتمخض فى النهاية عن قضية عادية لا تعدو قضية النسل ؟ . وليت المؤلف قدم من خلال ذلك رأياً جديداً أو حتى وجهة نظر تقبل المناقشة لهان الخطب إذن ، ولكن الغريب فى الأمر أنه لم يقل شيئاً على الإطلاق ! إنه جاء بكل هذه الشخصيات كما يقولون « بعبلها » وما صاحبها من أحداث ليدلل على أنه (مفيش حد مرتاح) . . وهذا تحصيل حاصل لا يدعو لكتابة مسرحية طويلة ! ثم ما معنى أن نشاهد مسرحية طويلة مؤداها فى النهاية أنه (مفيش حد مرتاح) ؟ . هل هى حقنة تخدير مثلاً ، هل هى خطبة يلقيها واعظ ؟ إن الواعظ حين يقنعنا بعدم جدوى الحياة لا يتركنا هكذا وإنما يعشمنا بالحياة الآخرة وما فيها من متع . . إلخ ، أما خطبة « مفيش حد مرتاح » فهى تصفعنا فى النهاية قلماً ساخناً

لا معنى له ، حتى لا يبقى فى إحساسك وأنت تغادر المسرح سوى رنين أجوف يطن فى أذنك بأنه مفيش حد مرتاح وكفى الله الناس شر القتال على الحياة !

إن السؤال الآن هو — إذا كان لى أن أسأل وأعتقد أنه من حقى ذلك مادمت شاهدت العرض — فماذا نستفيده من مسرحية « حد مرتاح » ؟ . . ما الأثر الذى يبقى لنا بعد مشاهدة هذه المسوخ التى تتحرك على المسرح وتصدع أدمغتنا بما لا جدوى منه ؟ هل انتهت كل مشاكلنا ولم يبق أمامنا سوى مشكلة تافهة كمشكلة النسل ؟ ثم كيف يسمح المؤلف لنفسه بأن يهاجم تحديد النسل على لسان الشيخ يونس فى حين تدعو الدولة إلى تحديده ؟ قد يقول إنه لم يهاجمه ، وإنما هو يعرض لرأى الشيخ يونس فقط وردى عليه — حينئذ أننا لم نفهم بالضبط هل هو يدعو إلى فكرة تحديد النسل أو هو يحاربها ؟ . أما فى المسرحية من تناقض شديد بين أهمية أن يكون لك أولاد وبين أهمية ألا يكون لك أولاد . . !

وإذا تكلمنا عن المعمار الفنى للمسرحية وجدناها هزيلة البنيان : فالشخصيات تدخل الديكور وتخرج منه حينما يريد المؤلف لا حينما يتطلب الموقف . . حتى إن المعلم عرفة كان يدخل المقهى ثم يطلب الشيشة والقهوة السادة ليقول جملة أو جملتين ثم ينصرف انصرافاً مفتعلاً ! وكذلك شخصية الشيخ يونس ، إننى لم أر لوجوده أى مبرر فى المسرحية ، اللهم إلا إذا كان دخوله المسرح يعنى بضع كلمات ربما كانت خبراً سيقوله وينصرف .

وشخصية الأسطى مجاهد التى لم نعرف ما هى بالضبط ؟ فتارة رأيناه يحلق ذقنه تحت موس نعيم ، وتارة ثانية يقترض ليدخل ابنه السينما ، وتارة ثالثة ليتلقى خبر سقوط ابنه ، وهكذا . . حتى شخصية معتوق الصرماتى التى ظهرت فى الفصل الأول وشاء لها المؤلف أن تموت هكذا فجأة دون سابق إنذار — لقد فوجئنا بها فى الفصل الثانى غير موجودة ، ولولا بضع كلمات جمعناها من هنا وهناك ما علمنا أنه مات . إن ثمة ارتباطاً عضوياً لم يكن موجوداً بين الشخصيات . ومن الممكن أن يغيب ممثل شخصية ما من هذه الشخصيات فنستعيض عنه بأحد الموجودين فى المشهد نفسه ؟ ليقول كلامه وينتهى الأمر دون أن تتأثر المسرحية . . حتى الشخصيات كلها يمكن الاستعاضة عنها بالمؤلف نفسه ؛ ليقف على خشبة المسرح وينهى إلينا أنه (مفيش حد مرتاح) وينتهى الأمر ! وأعتقد أن هذا يكون أفضل !

ولقد لجأ المؤلف فى بعض المواقف إلى استغلال النكت القديمة ، فمثلا : رفع عنتر قدمه وراح يشير لمن حوله بأن طرقات المدينة كلها مرسومة عليها مما لف وداخ ، فهذا ميدان التحرير

وهذه باب الشعرية وتلك هى القبة وهكذا ، فمال عليه الأسطى نعيم مبحلقاً فى قدمه ، فسأله عنتر عما أدى به إلى النظر هكذا ؟ فقال له : إننى أبحث عن بيتى لأطمئن على الأولاد . . !

وقس على ذلك كثيراً من النكات والخرافات المبتذلة التى حفلت بها مواقف المسرحية ، ثم تعليق الذيل الورق للمعلم عرفة فى بيت راشد أفندى ، وتقديم كوب الشربات الذى اكتشف أنه « شطة » . . إلخ . وإذا كان المتفرج قد ضحك بصدق فمن الطفلة الموهوبة (إيمان رفعت) ، إنها فى الحقيقة تبشر بمستقبل رائع فيما بعد لو وجدت من يتعهدها بالنمو .

بقيت كلمة عن الإخراج . إن الأستاذ « محمد توفيق » قدم مجهوداً مخلصاً فى هذه المسرحية : فهو على الأقل خلق من العدم شخصيات حية قريبة إلى نفوسنا وصورها تصويراً دقيقاً ، ولو كان الود وده لفعل الكثير . وقد أعجبتنى حركة الممثلين فى منزل راشد أفندى ، بالقدر الذى لم تعجبنى فيه فى دكان الأسطى نعيم ، ولعل هذا راجع إلى ضيق حيز الديكور بشكل منفر ، فمثلا : كان الأسطى نعيم وهو يحلق للأسطى مجاهد ذقنه يلف حوله ، ليحلق له الناحية من ذقنه ، فيضطر إلى الخروج من الباب للدخول من الباب الآخر – وهذا عيب واضح فى الديكور ليس إلا ! وشىء آخر آخذه على الأستاذ محمد توفيق ، وهو الستارة التى تفصل بين المقهى وبيت راشد أفندى . إن كثرة الانتقال من المقهى إلى البيت ومن البيت إلى المقهى جعل المتفرج يشعر بالملل – فوق شعوره – بالضيق من طول ما ارتفعت الستارة وهبطت ، مع أنه كان من اليسير الاستغناء عنها تماماً والاكتفاء باستغلال الضوء بدلاً منها وخاصة أنها لم تخدم أى غرض فنى إلا إظهار خلفية المقهى . والدليل على عدم أهميتها أنه فى نهاية الفصل الثالث استغنى عنها فعلاً . والحق ، أن المنظر بدا من غيرها أكثر جمالاً وقرباً إلى النفس . ولو كان قد فصل هذا من الأول لأعطى الأحداث نوعاً من العمق والارتباط !

ماذا فى « بير السلم » ؟

دون مسرحيات سعد وهبة جميعاً أثارت مسرحيته الأخيرة بين مثقفينا . . زوبعة ، وكان السؤال الدائر على كل لسان هو : هل احتفظت هذه المسرحية بأصالة سعد وهبة ؟ . . وربما يكون الدافع الحقيقى خلف هذا السؤال هو ما لمسناه فى مسرحيات سعد القديمة – ونعنى على وجه التحديد : المحروسة ، وكفر البطيخ والسبنسة وكوبرى الناموس – من وعى بالحياة التى يصورها وتصبح فى تناوله للقضايا التى كانت تشغل الأذهان فى مصر قبل الثورة ، وإن كانت فى (سكة السلامة) قد دخل المدينة ثم وضعها فى الأوتوبيس الصحراوى وعند بقعة خالية من الحياة تماماً جردهم وكشف عن أعماقهم السوداء الملوثة .

لذلك لم يكن غريباً أن يثار السؤال حول مسرحيته الأخيره بشكله السابق التقديم . والحق أن الإجابة من هذا السؤال تحتاج منا إلى شىء من الصراحة والأمانة . . وأعتقد أن (سعد الدين وهبة) قد وصل إلى مرحلة من التفتح تتيح له أن يتقبل كل ما يوجه إليه من نقد ، سواء كان له أو عليه ، وإن أول ما يطرأ على أذهاننا عند مشاهدتنا للرواية ، وبالتحديد حينما نتوغل فى أحداثها – هو التشابه الواضح بين الموقف الرئيسى فيها وبينه فى سكة السلامة . صحيح أن « الحدوتة » مختلفة تماماً وكذلك البيئة ، ولكن ، إذ كانت « سكة السلامة » تعتمد على ظروف خارجة عن إرادة الشخصيات جعلتهم يكشفون عن دخائلهم طائعين مختارين – فإن « بير السلم » تتخذ من نفسها تلك الملابسات قبساً يثير لنا أعماق شخصياتها ، وعلى أى حال فلنحاول أن نعرف ما الفكرة الرئيسية التى يقدمها لنا (سعد الدين وهبة) فى مسرحيته الأخيرة ؟

إننا أمام أسرة منحلة ، متفسخة ، انتهازية . . تعيش على أنقاض رئيسها ومجده المادى الغابر . . وتتحرك على أشلائه الراقدة فى بير السلم : حزمة من السنين العجاف فى جسد مشلول فاقد النطق والحركة معاً فى عربة ذات عجل ، هذه هى الصورة التى ترسمها معارض الكلمات خلال دوران الحركة فى المسرحية ، يحجبها عن عيوننا باب (بيرالسلم) ويكشف عنها النقاب فى تصورنا مغزاها الخطير بالنسبة لهذه العائلة المشرفة على شفا الهاوية . فالأم تخون جثمانه

وذكراه ، ومع من ؟ مع خطيب ابنتها المحامى الانتهازى المتحذلق المتلاعب بالألفاظ . . . والأخ الأكبر حسن طغى وتجبر وفرض سلطته الرهيبة على البيت ، وصار يصرف ما فى الخزائن والبنوك وأعماق الطين فى الأرض ، فلم يبق ولم يذر . . ولكى يأمن غدر المفاجآت فى بذرة نظيفة « تلوث » هذا الجو الذى أقامه ، أدخل أخاه « مصطفى » الصغير إلى مستشفى المجاذيب ظلماً وعدواناً . . والأخ الثانى « سامى » ، مثقف ، دفن حياته وشخصه وزمانه بين دفتى كتاب ، وألغى من وجوده كل ارتباط إنسانى ، ورفض كل شىء حتى ممارسة حقه كزوج ، ولتذهب زوجته إلى الجحيم بتلويها فى الفراش وبضراعتها الحارة ذات الأظفار النهمة . . كل ذلك كرد فعل منه أو اتخاذ موقف احتجاجى ضد هذه المهزلة التى تحدث فى البيت ولا من يردعها . .

و « على » شقيق الجثمان ، ترك قريته وجاء بزوجته ، ليأكلا من اللحم الحرام ، وليكون لهما نصيب فى التركة ، ولقد جذبت المدينة « على الشبراوى » بزحامها الذى يهواه ويغرم بالانحشار فى الأتوبيسات . مع أنه مقصر فى حق زوجته حفيظة كرجل . أما زوجته « حفيظة » فقد تغاضت عن كل شىء فى سبيل أن تعاصر توزيع التركة مستعينة فى ذلك بتبييت (الأثر) وصنع الأحجبة والتعاويذ . . « وعزيزة » أو أليكترا تعيش فى وهم صوره لها خيالها بأن أباها سوف ينهض على قدميه وينطق ، بل هو نطق فعلاً وناداها وأصبح على اتصال دائم بها كما تشيع هى فى البيت . . ولذا فهى تقوم بدور القدر العاتى فى حياة كل هؤلاء ، تهددهم ليل نهار بسطوة أبيها المنتظرة التى ستوقفهم عند حدهم .

ولعل ثمة فكرة تلوح لنا بأن المؤلف ربما يقصدها ، تلك هى فكرة الصراع بين الحرية والإيمان . فالإنسان قد يطغى ويتجبر ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع التحلل من الإيمان بشىء ما ، وليكن حتى قدره المحتوم مثلاً . والأسرة قد تمزقت فعلاً وانهارت ، وماتت الأم . وتخلى الجميع عن حسن وتركوه وحده أمام مسئوليته فى غرق سفينتهم ، وأمام مصيره بالنسبة لمسئولية حريته كذلك . وبرغم أن أليكترا ، أو عزيزة يخيب أملها فى أملها فى النهاية وتفقد الإيمان بأبيها الذى ترك الأسرة تنهار دون أن يظهر فى اللحظة المناسبة . . فإن (حسن) يستعيد إيمانه « بسلطان » أبيه . . بالقوة الميتافيزيقية التى يمكن أن يرمى عليها ثقله ويستريح . وفى تقديرى أن المتفرج — الذى حاول أن يفكر — قد وقع فى بلبلة شديدة . فالشخصيات بألوانها وتصرفاتها

وكنه حياتها تسير فى خط واقعى ، بل إنها شخصيات « طبيعية » صرفة تتمتع بصفات وسمات خاصة ذاتية بحتة ، كهواية الزحام فى الأتوبيسات ، أوتبييت الأثر ، أو ترديد إحدى الشخصيات لجملة معينة طوال الوقت كبصمة شخصية .

هكذا نرى أن كل شخصيات المسرحية يشكلون « بتبات » خاصة منفردة ، من ذلك النوع الذى لا يمكن الواحد منهم إلا أن يعبر عن نفسه فقط كذات منفردة ، من ذلك النوع ابتداء من الأخ الشرير إلى المثقف الهابط جنسياً وفكرياً إلى الأم الداعرة إلى العم الباحث عن رجولته إلى الشقيقة الواهمة إلى المحامى الانتهازى إلى الفلاح الخفيف الدم إلى الخادم العجوز المغلوب على أمره . كل هذه الشخصيات الطبيعية كان لابد أن تحيطها بيئة تتفق مع طبيعتها حتى يمكنها من ثم أن تعطينا إيماءاتها بشكل أكثر طبيعية وأصدق حياة وأنضجها . . مثلما كان يفعل تشيكوف مثلاً مع مثل هذه الشخصيات .

ولكن بير السلم بشكله ومضمونه أحاط جو المسرحية بغلالة من الغموض والتناقض ؛ إذ بعد أن كان المتفرج – مسترخياً مستمتعاً باستظرافه لـ« طبيعة » هذه الشخصيات التى تتحرك أمامه « بدوافع » طبيعية – أصبح فجأة وبدون سابق تمهيد مطلوباً منه أن يسرح سرحة ميتافيزيقية يحل بها لغز هذا البير . وإنى لعلى يقين بأن المتفرج لم يُلق طويل بال إلى هذا الأمر ، فقد فضل ألا يفوت على نفسه فرصة الضحك على هذه المواقف المعتمدة على بعض المفارقات . وأود لو أعلن خشيتى على المؤلف من طغيان المفارقات اللفظية ، فإن فى مسرحيته السادسة يبدو متمسكاً بها تمسكاً يسحب يدى ويضعها على قلبى . . فيا ويل مسرحنا لو انحدر إلى الاعتماد الكلى على المفارقات اللفظية ! فهى والحق يقال ذات إغراء لا يقاوم ! والمصيبة أنها تُثرى شباك التذاكر أيضاً . وفى « بير السلم » شخصيات بكاملها يكاد حوارها يتكون من مجرد مفارقات لفظية ليس إلا : كشخصية الفلاح « محمد أبو فرقلة » ، وشخصية « على الشبراوى » وزوجته « حفيظة » ، وكذلك « سامى » المثقف وزوجته أيضاً ، وفى مقدمتهم جميعاً شخصية الأستاذ المقدم . صحيح أن هذه المفارقات اللفظية أشبعت المتفرج ضحكاً وتهليلاً وشدت أعصابه شداً جنسياً فى بعض اللحظات ، ولكن عيبها ، أو خطرها – قد زحف على بقية المواقف الجادة فميّعها وأفقدها أثرها المطلوب . وعلى سبيل المثال لا الحصر : موقف على الشبراوى الحاسم حيث طلب منه الاشتراك فى قتل أخيه ، يتسلل أبو فرقلة لحظتها

ويهمس فى أذنه (عن الوصفة التى دبرها له لتقويته جنسيًّا) قائلاً : نفعت ؟ مثل هذه الألفاظ المفاجئة ليست من نوع النكتة التى تنبع من قلب المأساة مثلاً . . ولكنها مفرقعات مسرحية مبالغ فيها تطيش بذهن المتفرج عن التركيز فيما هو أهم .

ولقد حفلت المسرحية بكثير من الحشو الذى لا يخدم غرضها الأصلى ، دون ضرورة موضوعية أو حتى فنية ! مثلا المشهد الطويل الساخن بين سامى البارد وزوجته الملتهبة ، فى فراشها ، والذى استحضر فى ذهنى على الفور مشهداً مماثلاً بين بريك وزوجته مرجريت فى مسرحية تنيسى وليامز « قطة على سطح صفيح ساخن » ، هذا المشهد لم أر له أى ضرورة ، ثم إن الحوار كثير ويحفل بالـ« بطاقات الشخصية » والعبارات العادية المألوفة . وكنت أفهم أن تكون الشخصيات تجريدية مثلاً أو تعبيرية مادام المؤلف يهدف إلى غرض تجريدى أو فكرة مطلقة ، وإلا – مادمنا نشاهد حياة واقعية بحتة – فهل يعقل أن تظل الأسرة هذا العمر الطويل ، المجهول ، دون أن يدخل أحدهم ليراه ؟ . . أو تراه مثلاً كأن قطعة حجر ملقاة فى البئر لا مطالب لها على الإطلاق ؟ . . ولذلك فإن لحظة التيقن من وجوده أو عدم وجوده لم تكن مقنعة بالدرجة الكافية . . لأنه كان يكفى والأمر كذلك أن ينفتح الباب ولو عفواً لكى نتحقق من ذلك – هذا إذا سلمنا بهذه المقدمات المتناقضة ، إن هذا العنصر فى تقديرى أفقد الموقف دراميته ؛ كما أنه كان موقفاً واضح الافتعال . ثم ما قيمة أن يقدم لنا المسرحية أستاذ كالذى قدمها ؟ لقد كنت أحس بأنه مفروض على المتفرج وعلى أحداث المسرحية ، اللهم إذا كانت مهمة ملء الزنبرك ليتحرك الممثلون – وظيفة درامية لها ارتباط عضوى بالتركيب الفنى . هذا ولم يكن هناك داع بالمرء لأن يمضى فى السخرية والتريقة على الأساتذة والمثقفين والمترفين وما إلى ذلك من رجالات المجتمع ، بلا مبرر مفهوم .

وبعد فمن الملاحظ أن احتكاك المؤلف بالسينما قد عيشه فى « مود » سينمائى فى أثناء كتابته لهذه المسرحية . . فجاءت المشاهد السينمائية أكثر منها مسرحية ، حتى فى تتابعها واضطرادها . ولقد ساهم المخرج سعد أردش فى إضفاء لون من الإغراب على جو المسرحية ، كتشكيله للديكور مثلاً ، ورسمه للحركة المسرحية : فقد كان المحامى ، مثلاً فى أثناء احتدام النقاش بينه وبين فريدة يصعد السلم ويكلمها من فوق ، ليعطى بذلك الإيحاء بأنهم يدوسون ذكرى ذلك الأب ويسحقون تلك القيمة الغالية ، وكنت أرى أن من الأفضل عدم استعمال الأسلوب

التعبيرى فى الإخراج ما دام النص أصلاً ليس تعبيرياً . إلا أننى برغم ذلك لا أملك إلا أن أقول كلمة تقدير لهذا المجهود الرائع الذى قدمه سعد الدين وهبة وسعد أردش وكل من توفيق الدقن وسميحة أيوب وأمينة رزق وحسن البارودى وشفيق نور الدين وناهد سمير وأحمد الجزيرى وعبد الرحمن أبو زهرة ورجاء حسين ومحمد عنانى . وكذلك جهاز الإضاءة فى هذا العمل الطيب .

زوبعة . . تأكل « الزوبعة »

لم تكن مسرحية « الزوبعة » لتثير كل هذه الزوابع لو أنها أخذت طريقها إلى المسرح بشكل تلقائى تقليدى ككل مسرحيات خلق الله التى تُعرض كل عام وتمر فى سلام . ولكن (محمود دياب) مؤلف مسرحى ناشئ يقف على أول السلم – وإن كان قد دخل ميدان الأدب قصاصاً بمجموعة قصص قصيرة اسمها « خطاب من قلبى » ورواية قصيرة اسمها « الظلال فى الجانب الآخر » – إن موهبته الحقيقية التى خدعتنى فى روايته وأقنعتنى أنت من جيل الرواية القادم بلا جدال ، ما لبث أن ظهرت لى على الوجه الآخر ، مؤكدة لى أن مستقبله فى المسرح أهم بكثير من مستقبله فى القصة . . وذلك منذ أن تعرفت عليه كاتباً مسرحياً فى عمله المسرحى الأول « البيت القديم » التى نشرت فى مجموعة الكتاب الماسى الصادرة عن الدار القومية للطباعة والنشر ، وعرضها المسرح الحديث فى أحد مواسمه الماضية .

وبرغم إعجابى بمسرحيته تلك فإنه كانت لى بعض الملاحظات عليها . كانت من ذلك النوع من الأعمال الفنية التى تكتب لتفوز فى مسابقة ما . وأغلب اليقين أنها فازت بجائزة فى مسابقة أقامها المجمع اللغوى على ما أذكر . وهى مسرحية تعرض لنا طبيعة الحياة فى مجتمع يتخذ من الاشتراكية طريقاً لحياته الجديدة هو مجتمعنا ، وكيف أن طبيعة هذه المرحلة الجديدة من حياتنا تقتضينا المحافظة على أصالتنا ، تدعونا إلى التطور ولكن مع الاحتفاظ بعراقة تقاليدنا ؟ كما تبين كيف أن الفكرة الاشتراكية لا تستقيم هى والميولُ الطبقية ؟ وكيف أنها عمل وليست مظاهر كاذبة خداعة ؟ وقد تمثل –ذلك فى الأسرة التى فقدت قدرتها على النظرة الدقيقة إلى واقع حياتها . خطب أحد أبنائها – وهو شاب من جيل الثورة – ابنة أحد الأغنياء ، فاستأجر لأسرته شقة فاخرة فى حى أرستقراطى يتناسب هو ومكانة عروسه ، ولكنه يصدم فى عروسه تلك ، إذ يكتشف أنها بلهاء ! فتعيده الصدمة إلى أرض الواقع . . وإلى البيت القديم !

مسرحية مقنعة إلى حد ما ، مهمة كذلك إلى حد ما . . وذلك لارتباطها بالحدث الاجتماعى المعاصر ، إلا أن أسوأ ما فيها أنها كتبت باللغة الفصحى ، لا لعيب فى اللغة

الفصحى أو فى أداة الكاتب ، وإنما لأنه كان ثمة انفصال واضح بين شخصيات المسرحية وبينهم وبين اللغة التى يتحدثون بها . ومما زاد الطين بلة أن المسرح ، أو المؤلف أو المخرج لا أدرى قام أحدهم بتحويل أو بترجمة للغة من الفصحى إلى العامية ! . فأفسد بذلك المعانى وميّعها . فالمعنى كما نعرف جميعاً يجيء مرتبطاً بظلال اللغة نفسها ، والذى يمكن التعبير عنه بالفصحى تعبيراً جيداً قد تعجز دونه العامية ، والعكس صحيح . على أن المؤلف يتلافى كل هذه الأخطاء فى عمله المسرحى الثانى . . ويستفيد من تجربة احتكاكه بالجمهور احتكاكاً مباشراً .

والذى حدث بالضبط أن مسرحية « الزوبعة » جاءت كأى عمل فنى مستوٍ يبشر بعطاء طيب ، ولكنه ليس خارقاً للعادة كما قد يتصور البعض . كل ما هنالك أن المسرحية مرت بظروف غير عادية بين لجنة القراءة وبين مرحلة التنفيذ ، استطاع المؤلف أن يحسن استغلالها جيداً فى مصلحة العمل . فإذا علمنا أن المسرحية كانت مهددة بالموت تماماً لسبب ما ، أدركنا على الفور كم هو طبيعى أن تثير المسرحية هذه . . الزوبعة . ! وأن موقفها يشتبه فى ذهنى بحركة بندول الساعة الذى إذا جذبته ناحيتك بشدة جاءت قوة ارتداده بمدى طول المسافة التى ابتعد بها عن مكانه الطبيعى ، ولكأنى بالمسرحية تريد أن تحقق غرضها بأثر رجعى ، بحيث تعرض لليوم وللغد ، وللأمس أيضًا .

وأرجو ألا يفهم من كلامى هذا أن المسرحية ليست جديرة بالنجاح ، أو أن السبب فى نجاحها ما صاحب ظهورها من ملابسات ، ولكنى فقط أقول : إن هذه الظروف خدمتها بقدر ما ضَرَّتها بعض الضرر . . لسبب بسيط ، وهو أننا نرى أن كل ما أثير عن المسرحية لم يكن نابعاً منها كعمل فنى ، وإنما كان يدور حولها . . ابتداءً من التساؤل الغامض عن سر توقفها فى المسرح الحديث فجأة ، إلى أخبار عرضها فى المحافظات وإخراجها بأسلوبين مختلفين أحدهما لمخرج كلاسيكى كبير والآخر لمخرج شاب حديث . . ثم تتالى العرضان وما نتج عنهما من أقوال كثيرة . فكانت النتيجة أن انصرف تقييم النقاد والجمهور إلى المقارنة بين أسلوبى الإخراج والتمثيل . . فى حين غفلت العيون عن النظر إلى النص ومحاولة تقييمه تقييماً سليماً . وفى تقديرى أن النجاح لا يعتبر نجاحاً خالصاً أو قل : إنه نجاح لم يخدم المؤلف . بل على العكس ربما يكون ذا بريقٍ خاص له خطره على كاتب كمحمود دياب — وقد يكون كاتبنا أكبر من أن

يملأه الزهو أو الغرور مثلاً . ولكنى مع ذلك أفضل لو أن المناقشات نبعت من داخل العمل نفسه حتى يستفيد المؤلف من التجربة .

والتجربة بحق تستحق أن نقف عندها وقفة تمعن وتفحص ولو على القدر الذى يسمح به هذا المقام . إننا بإزاء قرية حلت بها اللعنة فجأة . . فراحت تتقيأ أوزارها . جاءها خبر بأن (فلان) الفلانى المحكوم عليه بالسجن المؤبد راجع إلى القرية حالاً . ومعنى ذلك أن المتهم الحقيقى فى القضايا التى سجن من أجلها هذا الشخص سوف يظهر ، وسوف يظهر الجناة ومرتكبو الشرور فى القرية باسمه . وهبت الزوبعة . . فاكتسحت الأقنعة وأزالت عن الوجوه مسوح الرهبان . . واتضح للقرية أن كل الجرائم التى ارتكبت ، لا ذنب لهذا الشخص فيها ، وأنه ليس مرتكبها الحقيقى بل فلاناً وفلاناً وفلاناً من أهل القرية المتسترين . وهذه اللعنة التى حلت بالقرية نراها تنسحب عن ولدى الشخص المسجون – حيث كانت لعنة أبيهما المظلوم تطاردهما وتضيق عليهما الخناق . فلما انكشفت الحقيقة بسمت لها الحياة من جديد ، وعادت إليهما حقوقهما المسلوبة . وبرغم أن القرية تتيقن – أخيراً – أن هذا الشخص لن يعود ؛ لأنه مات فى السجن من زمن ، إلا أن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً ؛ فإن يكن الرجل قد مات حقًّا فلابد أن تكون الروح قد دبت فيه من جديد ، بدليل أنه فى هذه الزوبعة .

والمسرحية تذكرنا أسلوب الكاتب الأمريكى الفذ يوجين أونيل الذى يهتم بما خلف الواقع – والقياس مع الفارق طبعاً – وكان من الممكن أن تكون الزوبعة عملاً فنيًّا ممتازاً لو أن المؤلف اهتم ببعض التفاصيل الدقيقة الهامة . فمثلا : نجد أن الحوار – والحق يقال – أقل من مستوى الفكرة ، ولا يتناسب هو وأسلوب المسرحية نفسها . وأن أول ما نلاحظه على الحوار أنه حوار واقعى صرف يعتمد كل الاعتماد على محاكاة الطبيعة والحياة . وربما جاء ذلك نتيجة لاعتقاد المؤلف أنه يكتب مسرحية واقعية محضة . . ولذا فهو ينتقى شخصياته من واقع الحياة أو يحاكى بها الطبيعة البيئية – فهذه شخصية « صالح » بطل المسرحية ، الصبى الذى تصر القرية على أنه « أهبل » أى ليس مكتمل العقل والشخصية ، فى حين أنه – هكذا يومئ المؤلف – عكس ذلك تماماً . ولكن يبدو أن المؤلف دون أن يدرى انحاز إلى رأى القرية فلم يعتن بهذه الشخصية العناية الكافية ، مما أدى إلى التميع . فجاءت لا هى عاقلة بالفعل ولا كما تراها القرية ! ولو كانت هذه الشخصية على درجة ما من الوعى بنفسها وبالجو المحيط بها ، لوصلت إذن إلينا من خلالها معطيات كثيرة .

وبالرغم من أن المفروض أننا نرى أكثر جوانب الزوبعة من خلال علاقاته بأهل القرية وعلاقات أهل القرية به ، وبالرغم من أنه كان من المفروض أن تكون هذه الشخصية شخصية مسرحية من الطراز الأول – فإن المؤلف مع ذلك لم يهتم بها كما ينبغى . . فظلت حتى نهاية المسرحية شخصية واقعية جداً جداً ، حتى إنه – وهذه ظاهرة تستحق الدراسة – حينما عادت إليه مكاسبه وحقوقه التى كانت ضائعة لعدم وضوح المتهم الحقيقى . . ارتفع فى أعماقنا شعور بالحسد نحوه ، وبدلاً من أن نبارك انتصار الحقيقة بإزائه ، حسدناه . ومعنا عذرنا بالطبع ، فلقد كان يبدو أمامنا شخصية سلبية ، ضعيفة ، تنهال عليها المكاسب دون أن يكون لها دور ملحوظ يجعلنا نشد على يده ، ونطمئن على أنه أمسك بطرف الحقيقة ليواصل الحياة شخصية أخرى غير التى كأنها من قبل .

فإذا نظرنا إلى بقية الشخصيات الأخرى وجدنا أن بعضها مرسوم رسماً جيداً والبعض الآخر أفلت من يد المؤلف . فمثلاً شخصية « الشيخ يونس » لم تكن إلا ذلك النموذج التقليدى لرجل الدين القروى ، السلبى ، الفارغ ، الساذج ، المحظى برغم ذلك باحترام أهل القرية . أما الشخصيات التى تسترعى نظرنا بجودة رسمها فهى لا تتعدى شخصية « سالم أبو سليم » والثانى « أحمد ومحمد أبو ربيع » . . إن هذا الثانى من أمتع شخصيات المسرحية . ولنا وقفة عند شخصية « الحاجة صابحة » ، فما لا شك فيه أن لها أهمية عضوية فى العمل ، ومع ذلك حولها المؤلف إلى شخصية مكملة . وكذلك شخصية « الحاج شعلان » السيد أبو طالب على مالها من أهمية كبيرة ، درامية وموضوعية لم يسلما من التسطيح : « فالحاج شعلان » هو مصاص الدماء المتستر خلف قناع الدين ، والسيد أبو طالب يعتبر الصورة العصرية للإله فى المسرحيات الإغريقية الذى كان يهبط فى لحظة الذروة ليحل العقدة وتنتهى المسرحية : أولا لم نتعرف على شخصية الحاج شعلان تعرفاً كاملاً . وثانياً لم يكن لها أى أبعاد أو ظلال ، أما السيد أبو طالب فالمفروض أنه شخصية ذات ثقل موضوعى ، فهو الخارج من السجن الحامل فى أعماقه شحوب الحياة خلف الأسوار والرغبة الجامحة فى الانطلاق نحو حياة حرة ، ومع ذلك بدا كأنه يؤدى وظيفته فقط . . . يلقى بخبر موت « حسين أبو شامة » فى السجن . وصحيح أن كلماته كانت تحمل ملامح الشعر ، ولكنها كانت كلمات مقتضبة لم تف بالغرض المطلوب .

تبقى بعد ذلك نقطة على جانب كبير من الأهمية تتعلق بواقعية هذه الشخصيات ، وبواقعية العمل نفسه : فالعمل الذى من هذا النوع والشخصيات التى من هذا النسيج عادة ما تصل

كل المعطيات من خلال تفكير الشخصيات نفسها بنتيجة لاحتكاكها بالفعل الدرامى . ولابد أن يكون كل شىء متواءم مع طبيعة الشخصيات والجو والبيئة . . ونتيجة لالتزام المؤلف بهذا الأسلوب افتقدت المسرحية عنصراً هاماً هو عنصر « الفكر » . فإذا سلمنا بأن « الحدوتة » جيدة والفعل التراجيدى له إيقاعه السليم المقنع . . يبقى بعد ذلك سؤال : ما هو الفكر الذى تشحننا به هذه المسرحية ؟ هل يقتصر عرضها على ما تكشف عنه « الحدوتة » فقط ؟

فى اعتقادى أن المؤلف لو عمق الشخصيات أكثر وأعطاها حواراً له رنينه وأبعاده لجعل لمسرحيته خلفية فكرية ثرية ، ولكن المسرحية على حالتها تلك برغم اعترافنا بأنها هكذا لا بأس بها — لا تثرى وجدان المشاهد أو القارئ ، بما يبقيها على مر الأيام ؛ فالحوار الواقعى فيها لا يعبر إلا عن معناه فقط ، الكلمة عارية محسوسة تعطى معناها ليس أكثر ولا توحى بأبعد من المسافة التى بينها وبين الكلمة المقابلة لها . إن كلمة الحوار فى هذه المسرحية سرعان ما تسقط من فم الشخصية ، وسرعان ما تتلاشى فى الهواء ! ولقد سبق أن قلنا مراراً : إن الكلمة المسرحية كلمة يعمل لها تمثال ، كما أن عظمة شخص ما تدفعنا إلى صنع تمثال له ووضعه فى ميدان عام مثلا — كذلك الكلمة المسرحية ، من العظمة بحيث إننا نصنع لها تمثالا ، ونضعه على خشبة المسرح ونتمعن فيه ! وربما تكون هذه النقطة ضعفاً فى أغلب المسرحيات المصرية المعاصرة . وربما تكون كذلك هى التى تحيل أغلب هذه المسرحيات إلى ما يشبه التمثيلية الإذاعية التى يخضع حوارها لأسلوب الـ« تك تاك » — « كلمة ورد غطاها ! » . وقد يكون هذا أسلوباً مقبولاً فى الإذاعة على اعتبار أن المستمع لابد أن يتابع الحدث بسرعة من خلال الكلمات المباشرة الواضحة ، أما فى المسرح فأعتقد أن الحوار أعمق من هذا بكثير . وعلى أية حال فسرحية « الزوبعة » تقدم لنا كاتباً مسرحياً لا شك أنه يفرض علينا احترامه . ولأنه هكذا فإننا نطالبه بالمزيد من التجويد والوقوف على أسرار الصنعة المسرحية .

ولقد أخرج هذه المسرحية بأسلوبين مختلفين كل من حسين جمعه وعبد الرحيم الزرقانى : اهتم الأول بالأسلوب التجريدى المعبر ، فى حين التصق الآخر بواقعية النص التصاقاً شديداً . . فماذا حدث ؟ لقد كانت تجريدية حسين جمعة تضفى على النص أهمية وجلالاً أخفى عيوبه الناتجة عن استغراقه فى الواقعية . أما تعبير الزرقانى عن الواقعية بمزيد من الواقع وخاصة فى اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة للواقع فقد أظهر بذلك عيوب النص من حيث أراد تفسيره على

مستوى الواقع المحض . كان حسين جمعة يومئ لنا بأن هذا الفعل « قد » يحدث فى يوم ما ، أو هو على وشك الحدوث مثلاً ، أما الزرقانى فقد كان « يوهمنا » بأن هذا حادث فعلاً ، وها هو ذا الواقع أمامكم ، انظروا وتمعنوا واتعظوا . . والحق لقد أقنعنا الإيماء الحسينى ، على حين لم « يدخل علينا » الإيهام الزرقانى . !

مهزلة يوسف إدريس . . الأرضية

إنْ كانت « مصرية » الفرافير أمراً لا جدال فيه ، فإن مصرية المهزلة الأرضية تؤكد نفسها بصورة أكثر عمقاً وأصالة ، وأعنى بالـ « مصرية » هنا مصرية الموضوع ومصرية الملامح ، فإذا كانت الفرافير تضرب بجذورها فى وجداننا إلى بعيد . . حيث السامر ، والفرفور — فكذلك المهزلة الأرضية تمتد بجذورها فى وجداننا ولكن إلى بعيد جداً . . حيث جدنا قارون ، تلك الشخصية المشهورة ، التى يقترن ذكرها فى الأذهان باكتناز المال والذهب وبذل كل ثمين وقيم فى سبيلها .

لاشك فعلا أن قارون وابنه — وليكن اسمه الطيب مثلاً — هما السبب فى هذه المهزلة الأرضية التى يعيش فيها حفداؤهما وعائلة قارون العصرية ، أو المعاصرة — إنما تعيش الآن مهزلتها الكبرى حول ذلك الميراث . وما ميراث العائلة إلا تعساً ودماراً . إنه ميراث ذو شقين : مادى ومعنوى . . الذهب والدمار . . والغريب أن ذلك الميراث التعس قد أصبح غريزة فطرية فى حياة كل فرد من أفراد عائلة قارون . وتكون حصيلة الرحلة الدنيوية فى نهاية العمر خازوقاً كبيراً . . فلا المرء عاش ولا ترك أولاده يعيشون لقد أورثهم التركة المثقلة . والتركة ليست أماناً كما انخدع بها ، ولكنها فى الحقيقة هى مصدر الفناء . . إنه لم يخلف مالاً فحسب ، وإنما خلف مالاً وصراعاً ، انشقاقاً وتمزقاً . . ومهزلة مروعة .

وتبدأ المهزلة « بمحمد الأول » ، جاء إلى مكتب الصحة ساحباً أخاه الصغير (محمد) الثالث بعد أن استصدر من مفتش الصحة إذناً بتصديره إلى مستشفى المجاذيب ! وفعلاً يبدأ الدكتور « حكيم » بمعاونة التمورجى « صقر » بالشروع فى التيقن من جنون « محمد الثالث » ولكنْ محمد الثالث يعفى الطبيب من هذه المحاولة ، ويكشف عن جنونه ، فيهيم الدكتور بالتوقيع وبإصدار الحكم النهائى ، مع أنه خلال التحدث معه كان كلام محمد الثالث كلاماً لو تمعنا فيه أو لو تمعن الدكتور نفسه فيه لاكتشف أنه عين العقل . إلا أن الدكتور يوقع الكشف عليه وفى ذهنه فكرة مسبقة تقول : إن هذا الشخص الواقف أمامه . . مجنون ! المهم أن الدكتور يأمر بترحيله إلى القسم لعمل اللازم ! وقبل أن يتحرك إذا بالموقف يتفتق عن مفاجأة

مذهلة ، بدخول « محمد الثانى » الذى هرع من فوره لايقاف هذه المهزلة . ويعلن محمد الثانى أن أخاه (محمد الثالث) ليس مجنوناً وإنما المجنون الحقيق هو هذا الطاغية الجبار محمد الأول ، فجنونه أفظع جنون ألا وهو السيطرة وحب الامتلاك ! ولقد دفعه هذا الجنون الفظيع إلى سحب أخيه بالقوة وتصديره إلى مستشفى المجاذيب ؛ ليخلو له الجو . . ويتمكن من الاستيلاء على حقه فى الميراث !

وكان على الدكتور حكيم أن يتصرف تصرفاً حاسماً تجاه هذه القضية ، ولكنه سرعان ما اكتشف أن « نونو » تلك التى كانت هنا منذ قليل ، وادعت أنها زوجة محمد الثالث — ليست موجودة ! والغريب أنهم جميعاً أنكروا وجودها . . لذلك كان العثور على « نونو » أمراً غاية فى الأهمية بالنسبة للدكتور حكيم . وبدأ الدكتور سلسلة محاولات للبحث عن « نونو » التى اتخذت بعد ذلك فى المسرحية موقفاً هاماً ، وأصبح ظهورها على حقيقتها كشفاً للحقيقة .

وإذا كان الأمر كذلك فلعل ثمة حكمة تلوح خلف هذه الأسماء الغريبة التى أطلقها المؤلف على شخصيات مسرحيته : فمحمد الأول ومحمد الثانى ومحمد الثالث لابد أن تكون لأسمائهم هذه دلالات معينة إن لم تكن واضحة تماماً فهى على الأقل تشير مجرد الإشارة إلى ثلاثة قطاعات داخل طبقة واحدة هى الطبقة المتوسطة : فها هو ذا محمد الأول برغبته الشديدة فى الامتلاك والاستحواذ ، وهذا هو محمد الثانى بكل ملامحه التى تشير لنا إلى قطاع الموظفين البيروقراطى ، وهذا هو محمد الثالث ، الدكتور المثقف السلبى الذى يحمل فى صدره مشكلة المثقفين كلهم حينما تضيق بهم الصدور ويسيطر عليهم نوع من الغضب بالرفض لكل شىء أما شخصية « صفر » التمورجى فلعله يمثل طبقة بكاملها هو الآخر ، وطبعاً نحن نعرف أى طبقة هذه التى يمثلها صفر؟

ولقد أراد يوسف إدريس لـ « صفر » هذا أن يكون هو القاضى فى هذه المهزلة الأرضية . فالأمر كان قد بلغ بحكيم مداه ، ولم يعد فى وسعه الانتظار أكثر من هذا ، فرفع سماعة التليفون وطلب بوليس النجدة . وبعد برهة قصيرة جاءه بوليس النجدة فى هيئة الجد قارون وابنه الطيب حيث اتصل بهما البوليس الحقيقى فى جبانة الإمام ، وطلب منهما أن ينجدا الدكتور(حكيم) من هذه المهزلة الأرضية التى تسببا فيها . وتقدم قارون وابنه الطيب من الدكتور حكيم يستوضحانه الأمر . وإن هى إلا دقائق حتى قامت المحكمة . . القاضى فيها « صفر » . والحاجب « صفر » والمدعى العام « صفر » . . و « صفر » هو الكل فى الكل . .

ويبدأ صفر فى محاكمة قارون وابنه الطيب . ولكنهما لا يعترفان بأنهما ارتكبا جريمة ما ؛ وإنما كان لابد لهما أن يفعلا ما فعلا ، وإذا كانا قد فعلا تلك المهزلة فاذاك إلا لإحساسهما بأن الحياة لابد أن تستمر . الثروة فى يدهما لابد أن تكبر ولابد أن يموت الواحد منهم وهو مطمئن على أولاده وهذه هى الحقيقة . ويفقد الدكتور حكيم صوابه فعلاً ويتقدم من التمورجى صفر طالباً منه أن يلبسه قميص الجنون ، فهذا هو الحل ! وهو لا يمكن أن يستمر مع هذه المهزلة . ويجرى الستار على حين يردد صفر أن الحُكْم لم يصدر بعد .

وأول ما يميز المهزلة الأرضية هى أنها ترسى دعائم ما يمكن تسميته بمسرح الغضب أو المسرح الغاضب ، ذلك الذى رأينا بذوره فى مسرحية الفرافير . إن الغضب فى المهزلة الأرضية يصبح جزءاً من الخطة المسرحية . وقد يبهرك شكل المسرحية لأول وهلة بمافيه من تغريب . ولكنك بعد المشاهدة أو القراءة الثانية ، سترى أن إطارها العام ما هو إلا تركيب منطقى لموضوع المسرحية . والواضح أن (يوسف إدريس) قريب جداً من المذهب التعبيرى ؛ إذ يدخل إلى موضوعه مدخلاً واقعياً ، ويجعل من شخصياته قطاعات بأكملها ، كما أن الحوار لا يحمل بطاقات شخصية ، ولكنه كلام معبر ، يهتم بدخائل النفس وتحليل ما يضحك فيها . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن المهزلة الأرضية مسرحية تعبيرية . . فماذا نسميها إذن ؟

فى اعتقادى أن (يوسف إدريس) وضع فى هذه المسرحية أسس يمكن تسميته بالتعبيرية الجديدة . . وهى مرحلة تبدأ من فوق حدود العقل وتستمر « خلف » حدود العقل . ومسرحية من هذا النوع كانت تحتاج إلى أسلوب مميز فى الإخراج يبعد بها عن الطابع الواقعى الصرف . وفى الحق أن (كمال يس) حاول أن يجعلها ما بين الحلم والواقع ، ولكن محاولته تعثرت فى الحركة الواقعية التى أضفاها على سير المسرحية وعلى تصميم الديكور ، وكذلك لهجة الممثلين ، إلا أن المجهود الذى بذله فى إخراجها لا يمكن إنكاره . وبفضل الأسلوب البسيط الذى اتبعه ستظل هذه المسرحية مسرحية « ريرتوار » تعيش زمناً طويلاً .

وقد وفق عبد المنعم إبراهيم فى دور الدكتور حكيم كل التوفيق ، وخاصة فى اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة جداً والتى تكشف عن أعماق الشخصية . أما « عبد الرحمن أبو زهرة » فلم يكن يعيبه شىء فى أداء دور محمد الثالث إلا إيحاءه من طرف خفى بأن (محمد الثالث) مجنون بالفعل مع أن الحقيقة غير هذا على طول الخط ، وفيما عدا ذلك كان يعرض أعماق الشخصية بحسن كفاية . وأما « محمد السبع » و « إبراهيم الشامى » و « على رشدى » فقد أدوا أدوارهم

بامتياز وتفوق ، وإن كانت لنا ملاحظة على أداء « على رشدى » للجد قارون وهو أنه أظهره فى صورة غاية فى السذاجة . وبقدر ما أعجبنى « طارق عبد اللطيف » فى دوره فى مسرحية « الندم » بقدر ما سحب منى هذا الإعجاب فى دور « محمد الثانى » حيث كان يفتقر إلى التركيز والثبات والوعى بالشخصية ، على أن الجدير بالإعجاب حقًّا هو ذلك المجهود الرائع الذى اضطلعت به الفنانة « سناء جميل » فى أدائها للأدوار النسائية كلها والتى كانت تتخفى فى زى « نونو » وهى ليست « نونو » الحقيقية .

ليالى نعمان عاشور

فى مقال سابق قلنا : أن « ثلاث ليالى » آخر مسرحيات نعمان عاشور ، تعتبر آخر الشوط الذى يقطعه نعمان فى طريقه إلى قضية الصراع الطبقى التى دأب على معالجتها منذ أول مسرحية كتبها . وأشرنا فيما أشرنا إلى أن المؤلف يهدف إلى إظهار البقايا الطبقية على حقيقتها ، وأن الطبقة الأرستقراطية بالذات ما تزال تتحفز لاستعادة وضعها من جديد عن طريق إعلانها السخرية والهزء وعدم الاعتراف بتطورات العصر الثورية التى فضت على المسألة الطبقية ، كما أن الطبقة المتوسطة ما تزال كذلك متمسكة بمظاهر التطلع الطبقى ، مدفوعة إلى ذلك بما تحمله فى أعماقها من جذور طبقية مترسبة لم تفلح الظروف الراهنة فى اجتثاثها بعد ، أو قل : إنها هى نفسها تضرب صفحاً عن حقيقة الواقع الناصع فى حياتها وخاصة أن حياة الأمة عامة . على أننا نعود فنضيف أن هذا العمل إنْ هو إلا مثال لأى نهاية لأى شوط فى أى طريق . . نهاية لاهثة الأنفاس تتصبب عرقاً بجهد المشوار الطويل من أوله إلى آخره .

وليس من سبيل هنا طبقاً لمراجعة الشوط من بدايته ، لا لضيق المقام فحسب ، بل لأن « نهاية » الشوط نفسها تحمل فى أعماقها الشوط كله . هى ثلاث ليال : بيضاء وسوداء وحمراء ، وكل ليلة فى فصل ، وكل فصل تلخيص سريع لاهث لمسرحية من مسرحيات نعمان السابقة . والصورة التى تقفز إلى أذهاننا لأول وهلة فى أثناء مشاهدتنا الليالى الثلاث — وهى صورة نعمان نفسه ، وهو يجرى منطلقاً من مسرحية «المغناطيس» وقد علقت بقدميه (الناس اللى تحت ، واللى فوق ، وعائلة الدوغرى ، وسيما أونطة ، وصنف الحريم) وبتعبير أكثر دقة نرى نعمان يلبث نحو لياليه الثلاث ، ولكن على غير العادة يجرى بظهره ملقياً ببصره بين خطواته السابقة !

وكان من المنتظر أن يضيف نعمان بلياليه الثلاث شيئاً جديداً إلى ما قدمه سابقاً ، وليكن هذا الشىء مثلاً ، وعلى أسوأ الفروض تفسيراً جديداً أو حتى مزيداً من الضوء على وجهات نظره السابقة فى قضية الصراع الطبقى ، ولكن مما يؤسف له أننا لم نشاهد حتى عملاً مستوياً مستقيماً يساوى قيمة نعمان عاشور الفنية ، بل شاهدنا — وأقولها صراحة — نعمان يلفظ أنفاسه

على خشبة المسرح – ويقول نعمان فى النشرة الموزعة على الجمهور المشاهد موضحاً فكرته من طرق باب المسرحية ذات الفصل الواحد : أنه « بعد تمام الليلة البيضاء اكتشفتُ ماوراءها جميعاً . . . فالفصول أو الليالى الثلاث لم تكن إلا جاعاً لمن فاتنى أن أدرك وجودهم من شوائب الشخوص فى مسرحيتى السابقة ، فكأنهم والحال كذلك من سقط المتاع أو ظلال من رؤيا أخذت تقيم فى ناظرى وتتداح إلى بعيد وراء أسوار الماضى ! إنهم كما خلتهم . ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة منى إليه !

وهذه الكلمات برغم ما فيها من إنشائية أسلوبية ، تكشف بصورة ما ، من قريب أو من بعيد ، عن مدى ارتباط المؤلف بهذه الشخوص التى قدمها لنا ، وعن مدى صدقه فى النظر إليها وفى تناول حياتها . فهو يقرر أنها « من سقط المتاع » وفى الوقت نفسه يحاول أن يلتمس لنفسه تبريراً لبعث الحياة فيها من جديد برغم أنهم كما خيل إليه « ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة منى إليه ! » .

وإننا لا نملك إزاء هذا التصريح غير المباشر إلا أن نوافق المؤلف على أن تلك الشخوص إن هى – فعلاً – إلا ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة ، لا من المؤلف فقط ، بل منا نحن أيضاً ومن المجتمع والفن على وجه الإطلاق .

ولا ننكر أنها شخصيات أدّتْ فى حياتنا دوراً وفى مسرح نعمان عاشور أدواراً ، ولكنها الآن فقدت حتى مايؤهلها لأن تؤدى مجرد أدوار عادية فى حياتها فى الواقع الخارجى ، فضلاً عن أن تصعد إلى خشبة المسرح بعد انسلاخ ثلاثة عشر ربيعاً من عصر ثورتنا السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية .

ولقد كان من الواضح لمن شاهدوها على المسرح أنها لم تكن شخصيات بالمعنى المفهوم ، وإنما جاءت وهى مجردة لا حياة فيها ولا معنى لها . صحيح أن هناك بعض الشخصيات لم تكن تخلو من خفة دم ، كشخصية « سعيد » فى الليلة البيضاء ، ولكنها مع ذلك لم تكن مرسومة رسماً جيداً ، ذلك لأنها أصلاً لم تكن محددة الملامح فى ذهن المؤلف ، لأنه افتعلها افتعالاً ؛ ليبلغ عن طريقها كلمات لا هنا ولا هناك قذف بها بعض النواحى الاجتماعية فى حياتنا العامة . . هكذا دون سبب أو مبرر مفهوم ! وعلى أى الأحوال فإن هذه إحدى سمات المؤلف فى أغلب أعماله . وهو بهذه الطريقة يعتبر كمن يكشف غطاء « الحلّة » ثم يجرى خوفاً مما يمكن أن تثيره من غبار ودخان ! وإذا كنا نغتفر للمؤلف هروبه من بعض القضايا التى يثيرها

ولا يناقشها مناقشة موضوعية فى بعض مسرحياته السابقة على اعتبار أن بالمسرحيات قضايا أخرى أهم وأجدر بالمناقشة تعفينا من متابعة مثل هذه الفرعيات البسيطة - فإننا فى عمله الأخير هذا لا يمكن بحال أن نغتفر له ذلك ، وخاصة أنه عمل يخلو من الثقل الموضوعى أو الثراء الفكرى !

وفى تقديرى أننا لا نتجاوز الحد إذا قلنا إن الليالى الثلاث لا تعدو أن تكون ثلاث تمثيليات إذاعية أو تليفزيونية من ذلك النوع الذى يقدم على سبيل التفكه أو التريقة على الماضى القريب ، أما أن تكون مسرحيات يحتشد لها المتفرجون من أنحاء المدينة ليالى بطولها - فهذا مالا نقره أبداً . وإلا فليقدم لنا المؤلف تفسيراً لهذا التسطيح وهذا التحلل الفكرى السائدين فى لياليه الثلاث . . اقتداء من المرأة الأرستقراطية التافهة التى تضطر زوجها ليحضر حفل عيد زواجها ويشارك فى هذا التجمع الأسرى الكاذب . . إلى « ميمى » غانية الحى وفنانته القديمة التى جارعليها الزمن فرمت نفسها - فى خريف حياتها وعمرها - على فهمى أفندى الموظفُ البسيط بعد أن امتهنها أهل الحى ولاكت ألسنتهم سلوكها الشخصى فخرجت صورتها فى الأذهان . . مروراً بالأسرة المتوسطة التى مات عائلها فجأة ، وتركها فى مهب الريح تواجه أخطار الحياة عزلاء من الأسلحة لا ينفعها عم ولا خال ! تعيش المرأة الأرستقراطية ليلة بيضاء . وتعيش أسرة المتوفى ليلة سوداء . ويعيش فهمى أفندى ليلة حمراء . ونعيش نحن فى الصالة ليلة فارغة ! فليس من موضوع يستغرقنا ويستولى على اهتمامنا ، بل تمر ثلاث ساعات تتوالى علينا بين كل منها والأخرى استراحة نقضيها فى التساؤل فيما بيننا وبين أنفسنا عن الحكمة فيما شاهدنا . حتى إن بعض الجمهور العادى - وقد لمستها بنفسى وقت ذاك - أرجأ البت فى هذا الأمر إلى حين الانتهاء من « الفصل » الثالث ظنًّا منه بأنه يشاهد مسرحية واحدة اسمها (ثلاث ليال) وأن المؤلف قد جعل كل فصل يستقل وحده بليلة . والذى ساعد على تثبيت هذه الفكرة تكرار بعض الممثلين فى أكثر من مسرحية .

غير أن هذه الظاهرة الفاجعة تعتبر دليلاً قاطعاً على قصور النص المسرحى ؛ إذ هو يفتقر إلى مقومات الإقناع والمنطق بحيث يصل إلى المتفرج مكتملاً ناضجاً واضحاً . فكون المتفرج ينهض بعد هبوط الستار غير ملق إلى الأمر بالاً على اعتبار أن ما حدث ليس إلا مقدمة لما سيأتى دليل على أن المتفرج لم يضع يده على قضية أو موضوع أو فكرة أو أى شىء يبقى فيه بعد مغادرته للمسرح ! ولا ننكر أن بكل ليلة من الليالى الثلاث ثمة فكرة ، ولكنها فكرة باهتة لا ترقى إلى

مستوى ثقل المسرح ولا تجرؤ على الاقتراب من خشبته إلا أن المؤلف قربها ، بل نصبها على خشبة المسرح ، وذهب إلى أبعد من ذلك ، فقرر أن «سحار الليالى الثلاث» وعلى قدر ما وسعتهم العدسة الدرامية الخاطفة هم ظلال الحاضر بكل ماضيه . . ولياليهم « عفريتة الصورة » التى لا يصعب أن نستخرج منها عديد الطبعات فى كل حجم وفى أى مقاس ! وليس من العسير أن ننطقهم بالفلسفة ونحملهم الرموز برغم ضيق اللقطة وتحدد الموقف الدرامى المختار .

وإذا صدقنا حسن نية المؤلف تجاه شخوصه ، ورحنا ننطقهم بالفلسفة ، ونحملهم الرموز من خلال التزام المؤلف « بما يمكن أن أسميه طبيعية الصورة » ، ما وجدنا فى الأمر ثمة شيئاً يشير إلى شيء ! و « عفريتة الصورة » هذه المتمثلة فى شخوص المسرحيات الثلاث كما يشرح لنا المؤلف ، فى تقديرى « أصلٌ » مشوه لصورة بهتت فى حياتنا وتحولت إلى « عفريتة » لا خطر منها إلا بمحاولة بعثها على المسرح من جديد بهذه الصورة التى شاهدناها على المسرح ، فالحق أنه ليس أحد بين المشاهدين لم يعطف على هذه الشخوص ، ولم يلتمس لها أعذاراً ومبررات لتصرفاتها ، كما أنه ليس من شك فى أن الشخوص رسمت وقدمت إلينا بصورة أدت إلى نتيجة عكسية تناقض تماماً ما حاول المؤلف التركيز عليه باللمحات السريعة الخاطفة التى تواترت فى الحوار على شكل نكات وقفشات . وإذا كان المؤلف قد هدف – كما يشرح لنا فى النشرة – من تنظيم شخصياته إلى الاحتفاظ بصورة الـ « أصل » من أى خدش قد يصيبه (ولست أدرى أى خدش وأى صورة هذه التى يمكن أن يخدشها التعمق فى تناولها وسبر أغوارها ؟) حرصاً على ألا يتلاشى ظل الحاضر « لا يزال ينطبع على صفحة حياتنا » .

أقول : إن حرص المؤلف الشديد على الاحتفاظ بطبيعة الصورة الأصلية أدى به إلى إزالة ظل الصورة المسرحية من أن تنطبق على صفحة حياتنا الحاضرة . وكانت النتيجة أنه لم يوفق فى التعبير عن الحاضر من خلال التعبير عن الماضى ، كما لم يتمكن من التعبير عن الماضى من خلال الحاضر .

وإذا تجاوزنا النص إلى الإخراج اتضح لنا أن هذا العمل تجربة لا بأس بها يضيفها الممثل (كمال حسين) إلى ماقدمه خلال العام الماضى من تجارب فى الإخراج المسرحى لم تكن تخلو من فهم وتعمق ودراسة وذوق مسرحى أصيل مقبول : والحق أننى بقدر ما أهنئ المخرج على إجادة رسمه للشخصيات وتنظيم الحركة المسرحية بما يتفق مع فهمه للنصوص – أعرب له عن

انزعاجى من منظر هذا الديكور الساذج المفكك الذى ساهم فيما ساد الصورة العامة للمسرحيات من تفسخ وتمزق !

ولا يسعنى فى هذا المقام إلا أن أبشر جمهور المسرح بمخرج جديد كفء . وبممثل جديد يبشر بمستقبل باسم وهو « محيى الدين إسماعيل » . أما « طارق عبد اللطيف » فقد عرفناه ممثلاً جيداً فى أعمال سابقة . وأما « عبد السلام محمد » فلم يعد من مصلحته تكرار الإشارة به . وكذلك « علية الجزيرى » و « سعيد خليل » و « وعبد العزيز غنيم » و « فاروق سليمان » كانوا على درجة من الإقناع معقولة . وأظن أنه من فضول القول تكرار الاعتراف بعظمة توفيق الدقن ، ولكن الكلمة التى لابد من قولها هنا هى أننى سعدت باشتراك الفنانة « سناء جميل » بدورها القصير فى هذا العمل ، كما سعدت بعودة الفنانة « إحسان شريف » إلى نشاطها . . . وكذلك تألق الفنانة « ناهد سمير » كعهدنا بها . . .

الفهرس

الصفحة

صدر للمؤلف

١ – اللعب خارج الحلبة (رواية) الهيئة العامة للكتاب

٢ – السنيورة (رواية) الهيئة العامة للكتاب

٣ – الأوباش (رواية) الكتاب الذهبي

٤ – فلاح مصرى فى بلاد الفرنجة (رواية رحلة) دار المعارف

٥ – حضرة صاحب السعادة اللص (خمس روايات قصيرة) الناشر العربي

٦ – ورقة من مذكرات رجل منهزم (قصص قصيرة) دار الفكر المعاصر

٧ – محاكمة طه حسين (دراسة) العربية للدراسات والنشر بيروت

٨ – فتح الأندلس (تحقيق للمسرحية التى كتبها الزعيم مصطفى كامل) الهيئة العامة للكتاب

٩ – فى المسرح المصرى المعاصر (دراسات نقدية) دار المعارف

رقم الإيداع	١٩٨١/٣٠٩٨
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧-٧٣٤٦-٩٤-٨

١/٧٩/٣٦٤

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

هذا الكتاب

شهدت فترة الستينيات عصر ازدهار حقيق فى المسرح الشعرى ، وتفاعلت فيها أساليب الفن المختلفة ، والتحم ذلك التفاعل الحى بالنقد والجمهور معاً ..

من هنا جاءت فكرة هذا الكتاب ، لتتناول بالدراسة والتحليل المضمون الفكرى فى أعمال ثلاثة من كتاب المسرح المصرى فى تلك الفترة المزدهرة ، وهم : نعمان عاشور ويوسف إدريس ، ورشاد رشدى .

والمؤلف من هذا الجيل الذى يضيف بقلمه الكثير إلى خريطة الحياة الأدبية المعاصرة .